

HERVY. DEL.

LIVRAISON DU 15 AVRIL 1860

LES MARBRES D'ÉLEUSIS, par M. François Lenormant.

UN ATELIER A NICE, LETTRE AU RÉDACTEUR EN CHEF, par Daniel Stern.

L'ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE, DE M. VALENTIN CARDERERA, par M. Ph. Burty.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS : CORRESPONDANCE DE LONDRES, par M. Raffaele Monti; CORRESPONDANCE DE BRUXELLES, par M. Émile Leclercq.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Ventes prochaines, Vente de médailles et de jetons, Ventes de tableaux anciens et modernes, Vente de feu Huguenin, statuaire, etc., par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Description du Trésor de Guarrazar, de M. Ferdinand de Lasteyrie, par M. A. Darcel. — Nécrologie : M. Sauvageot. — Faits divers.

GRAVURES

Tête de Neptune trouvée à Éleusis, dessinée par M. Jules Laurens, gravée par M. Pannemaker.

Cérès, Proserpine et Triptolème, bas-relief trouvé à Éleusis, dessiné par M. Jules Laurens, gravé par M. Sargent.

Portrait de Frédéric Overbeck, par M. Gaspard Hauser, dessiné et gravé par M. Léopold Flameng; eau-forte tirée hors texte.

Couronne du Trésor de Guarrazar, dessinée par M. A. Darcel.

Croix en pendentif, sertissure de pierre, ornement en verre pourpre, des couronnes du Trésor de Guarrazar; dessins de M. F. de Lasteyrie.

Masque de femme, Génie du Silence, fragments de peintures antiques, dessinés par M. Weber, gravés par M. Pannemaker.

LES MARBRES D'ÉLEUSIS

I



Le 23 octobre dernier, nous revenions, mon père et moi, d'une excursion en Béotie. Nous avions passé la nuit dans le *Khani* de Kaza, au pied du Cithéron, à côté des ruines de la forteresse d'Éleuthères, si longtemps disputée entre les Athéniens et les Béotiens. Après six heures d'une route ennuyeuse, quoique faite, chose rare en Grèce, sur un chemin construit à grands frais par le gouvernement hellénique, à l'instar de nos plus belles routes de France, nous arrivâmes vers midi dans le village d'Éleusis, où nous attendaient quelques amis. Il nous suffit de peu de temps

pour visiter les traces encore subsistantes du grand temple de Cérès, où se réunissaient autrefois, chaque année, des milliers d'initiés. On voit aujourd'hui fort peu de chose de ce temple et de ses dépendances, car malheureusement le village moderne a été bâti sur son emplacement, et on n'en retrouve les débris qu'au milieu d'un inextricable chaos de mesures. Après cette visite, nous descendîmes de la plate-forme dominant tous les environs, où s'élevait jadis l'*Anactoron* des Grandes Déeses, et nous nous dirigeâmes vers la petite chapelle de Saint-Zacharie, située au bord de la route royale d'Athènes à Thèbes. C'est là que la municipalité d'Éleusis fait déposer tous les débris antiques de quelque importance,

que l'on découvre sur le sol de la commune. On y remarque plusieurs inscriptions intéressantes, des débris d'architecture, entre autres un des plus curieux chapiteaux corinthiens de la belle époque grecque qui aient été retrouvés dans le pays des antiques Hellènes, divers fragments de sculpture, enfin deux gigantesques torchères de marbre, provenant du temple de Déméter.

Peu de temps avant notre passage, ce dépôt venait de s'enrichir d'un trésor inappréciable. En creusant, à côté de la chapelle de Saint-Zacharie, les fondations du bâtiment destiné à une école communale, les ouvriers avaient découvert un bas-relief de dimensions colossales, brisé en quatre fragments, qui avaient été immédiatement déposés dans la chapelle. Quelques personnes, à Athènes, nous avaient parlé de ce bas-relief, et leurs récits avaient vivement piqué notre curiosité.

Le *démarque* ou maire d'Éleusis était absent; nous l'avions rencontré sur la route, se rendant au village voisin de Mandra, et il nous avait dit que, les clefs de la chapelle de Saint-Zacharie étant déposées à la mairie, nous pourrions y voir tout ce que nous y voudrions, aussi bien en son absence que s'il avait été présent. Nous envoyâmes donc un homme à la mairie pour demander ces clefs. Au bout de quelque temps, nous le vîmes revenir, accompagné du *parèdre* ou adjoint, qui nous déclara n'avoir pas lesdites clefs, et nous dit que, d'ailleurs, s'il les avait, il ne nous ouvrirait pas sans la présence et l'autorisation formelle du *démarque*, car il ne savait si par hasard nous n'étions pas de ces voyageurs anglais qui enlèvent et mutilent les antiquités partout où on les laisse entrer.

Par bonheur, j'avais dans ma poche un ordre ministériel signé *Rhigas Palamidis* (c'était à ce moment le ministre de l'intérieur), qui contenait le nom de mon père, et mettait à notre entière disposition, pour tout ce que nous aurions à en réclamer, les autorités civiles et militaires. Je tirai ce papier de ma poche et le présentai au *parèdre*, stupéfait. Dès lors les rôles changèrent : c'était à nous d'ordonner, et à lui d'obéir. Sur un signe de mon père, notre agoyate donna dans la porte de la chapelle un vigoureux coup de pied, qui l'ouvrit aussitôt en faisant sauter la serrure. C'est ainsi que nous entrâmes pour la première fois, moitié de gré, moitié de force, dans le Musée d'Éleusis.

Les quatre fragments du bas-relief étaient encore dispersés, debout le long des murailles; on n'avait pas cherché à les assembler. Néanmoins, du premier coup d'œil il nous fut facile de voir que nous nous trouvions en présence d'un des plus admirables restes de la sculpture grecque, que la pioche des ouvriers ait mis à découvert de nos jours.

Nous étions, sinon les auteurs de la découverte, du moins les pre-

miers étrangers, et peut-être les premiers archéologues qui eussent eu l'occasion de voir ce bas-relief et d'en constater l'importance. Frappé de sa beauté hors ligne, mon père n'eût pas de cesse, lorsque nous fûmes rentrés à Athènes, qu'il n'eût obtenu du gouvernement hellénique l'autorisation de le faire mouler à ses frais pour notre École française des Beaux-Arts.

Cette autorisation fut accordée aussitôt que demandée, et peu de jours après notre première visite, nous retournions à Éleusis, où un mouleur athénien était déjà à l'œuvre. Nous trouvâmes le travail en bonne voie d'exécution, et mon père profita de la présence de notre ouvrier pour faire mouler encore, avec l'autorisation du démarque, une tête colossale de Neptune, dont les fouilles de l'école avaient amené aussi la découverte et que l'on avait malheureusement, avant que le gouvernement n'en fût prévenu, encastrée au-dessus de la porte du bâtiment que l'on construisait.

Un peu plus tard, je revis encore Éleusis ; mais c'était dans de bien autres circonstances. Je revenais d'Épidaure, ramenant mon père frappé à mort par la terrible fièvre des marais. Il y avait six jours que la maladie l'avait atteint, et déjà ses ravages, aggravés par les difficultés d'une route pénible, au milieu du plus déplorable concours de circonstances, contre lesquelles la puissance de l'homme ne pouvait rien, étaient devenus irréparables. Le matin encore, cependant, mon père, tellement affaibli qu'il fallait deux hommes pour le soutenir, s'était traîné péniblement pour voir les antiquités de Mégare, en me disant : « Il faut bien que je fasse mon « métier d'archéologue ; voilà déjà cinq jours que j'ai perdus. » Nous nous étions arrêtés quelques instants à Éleusis pour y laisser reposer les chevaux de la voiture qui nous amenait de Mégare à Athènes. C'était le soir. Pendant cette halte, nous étions entrés dans un misérable café, où mon père s'était assis dans un coin, frissonnant sous les atteintes de la fièvre. Le démarque d'Éleusis se trouvait dans le même café. Mon père le reconnut ; s'appuyant sur moi, il s'approcha de lui et lui adressa ses remerciements pour la complaisance qu'il avait mise dans l'affaire du moulage, avec des vœux pour la prospérité de la commune d'Éleusis.

C'était le jeudi 17 novembre. Le mardi 22, mon père expirait à Athènes.

Les deux moulages exécutés à Éleusis ne furent ramenés à Athènes qu'après la mort de mon père. Je partais pour la France, ramenant avec moi la dépouille de celui qui, six semaines auparavant, était arrivé si plein de vie pour m'introduire lui-même sur cette terre classique, la seconde patrie de son cœur et de son esprit. Un habile antiquaire

d'Athènes, M. Paul Lambros, voulut bien se charger de surveiller, en mon absence, l'emballage et l'expédition des bons creux obtenus par notre mouleur.

Mon père, comme je l'ai déjà dit, destinait ces creux à l'École des Beaux-Arts, afin que le bas-relief d'Éleusis pût servir désormais à l'enseignement de nos jeunes artistes. Considérant comme un devoir d'accomplir cette dernière volonté de celui qui venait de m'être enlevé, je me suis empressé de faire, au nom de mon père, à ce grand établissement, dont notre pays a le droit d'être si fier, le don qu'il lui eût fait lui-même s'il eût été encore vivant. Aussi, c'est à l'École des Beaux-Arts qu'est exposée en ce moment une épreuve du bas-relief d'Éleusis, et que les artistes et les amateurs vont tous admirer cette dernière conquête d'un homme qui, j'ose le dire avec fierté, a tant fait pour la science et pour l'art.

II

Le sujet du bas-relief est tiré des mythes éleusiniens.

On y voit une déesse debout, vêtue d'une longue robe dont les plis réguliers tombent jusqu'à terre, tenant un sceptre qui la caractérise comme reine. Elle tient entre les doigts de sa main droite un objet de très-petite dimension. Devant elle est un éphèbe nu qui étend une main pour recevoir cet objet, et de l'autre retient son manteau, qui glisse de ses épaules. Son visage exprime l'attention, mêlée à un sentiment profond de respect et de terreur religieuse. Il écoute en tremblant les instructions que lui donne la déesse. Derrière ce jeune homme se tient une seconde divinité, la partie inférieure du corps enveloppée dans son manteau, la poitrine couverte seulement d'une tunique d'étoffe transparente, finement plissée, qui laisse apercevoir toutes les formes. Elle pose sa main droite sur la tête de l'éphèbe, en signe de protection, et sa main gauche s'étend nonchalamment sur un long flambeau appuyé contre son épaule.

Les noms à donner aux différents personnages qui figurent dans cette scène, et son explication générale, ne sauraient faire l'objet d'un doute. C'est Cérès, la grande déesse d'Éleusis, qui remet au jeune Triptolème, fils de son hôte Célés, le grain de blé qu'il doit confier pour la première fois à la terre dans les Champs Rhariens. Derrière Triptolème est Proserpine; son visage exprime une tristesse douce et résignée, car l'opération



CÉRÈS, PROSERPINE ET TRIPTOLÈME

Bas-relief découvert à Eleusis.

qui va enfouir le grain dans le sol la rendra aux bras de son infernal époux, d'où elle ne sortira pour rejoindre sa mère qu'au bout de quatre mois, lorsque la jeune végétation percera de nouveau la surface de la terre.

On remarquera le contraste des deux figures de Cérès et de Proserpine; la différence de la mère et de la fille, de la matrone et de la jeune femme, y est clairement exprimée. Cérès tient le sceptre comme reine d'Éleusis; toute sa personne a quelque chose de terrestre et presque de pesant. C'est bien la déesse de la terre, la Terre mère, comme veut dire son nom grec de Dé-méter. Les auteurs anciens nous fournissent cette étymologie, qui est confirmée par l'étude de l'albanais, le seul idiome pélasgique parvenu jusqu'à nous, où le mot de terre se dit *δεε*.

L'artiste a rendu, au contraire, d'une manière frappante, dans le personnage de Proserpine, la reine du royaume des ombres. C'est bien elle-même une ombre, mais une ombre transfigurée. Jamais peut-être la sculpture n'est mieux arrivée à rendre les apparences d'un corps diaphane. La manière dont son manteau laisse à découvert la poitrine, revêtue seulement d'une tunique transparente qui suit et dessine tous les contours du sein, et rappelle la draperie affectée particulièrement aux figures de *Venus genitrix*, mérite aussi de fixer l'attention.

Cette circonstance se joint, en effet, à l'air de grâce et de séduction répandu sur toute la personne de la déesse, pour nous rappeler la Vénus mystique, identique à Proserpine, que les belles recherches de M. le professeur Gerhard ont si complètement fait connaître¹. Dans la doctrine d'Éleusis et dans celle de tous les mystères de la Grèce, la déesse des enfers est une véritable Aphrodite. Le jeune homme enlevé prématurément à la vie devient l'amant de cette Vénus infernale² et s'endort avec elle au milieu des voluptés, dans ces jardins délicieux que nous décrivent Pindare³ et l'auteur de l'*Axiochus*⁴. Ce sont là les *belles espérances*, *καλὰ ἐλπίδες*, promises aux initiés dans l'autre vie dont parlent si souvent les écrivains antiques⁵.

L'expression de ces idées mystiques est fréquente sur les vases peints, où le trépas d'un jeune homme et son union avec l'Aphrodite infernale sont représentés symboliquement par l'histoire d'Adonis ou de quelque

1. *Venere Proserpina*. Polygrafia fiesolana. 1826, in-8°.

2. Cf. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. II, p. 61 et suiv.

3. *Olymp.*, II, v. 64 et suiv.

4. P. 515, éd. Bekker.

5. Cf. Lobeck, *Aglaophamus*, p. 70.

autre héros qui a quitté, comme lui, la vie terrestre avant l'âge, qui a été enlevé des bras de Vénus-Uranie pour passer à ceux de Vénus-Proserpine. Mais le plus curieux des monuments qui s'y rattachent est un vase découvert à Ruvo, dans la grande Grèce, et publié par un savant archéologue napolitain, M. Jules Minervini¹. Au lieu de divinités et de héros, tels que Vénus et Adonis, nous y voyons une série de personnages allégoriques accompagnés de leurs noms, lesquels jettent une précieuse lumière sur le sens des sujets analogues.

Au centre de la peinture de ce vase on voit une femme assise, dans un lieu planté de myrtes. Elle se retourne vers un jeune homme qui s'avance de son côté. Une tunique talaire, d'une étoffe fine, transparente et plissée, semblable à celle de la tunique de la Proserpine de notre bas-relief, laisse deviner les formes de son corps; un manteau étoilé enveloppe ses genoux; des bijoux parent ses bras et son cou.

Le jeune homme, vers lequel se dirige son attention, a pour unique vêtement des brodequins et une longue chlamyde, attachée à son cou par une large fibule et qui tombe perpendiculairement derrière ses épaules jusqu'au bas des jambes; une couronne de myrte, ou plutôt de laurier, et deux javelots garnis de l'*amentum* (courroie qui servait à les lancer), sur lesquels il s'appuie, complètent ses attributs. Des formes assez marquées et une barbe naissante indiquent en lui le plein développement de la jeunesse.

Un génie ailé, qui s'avance en voltigeant vers la femme assise, semble, par son geste, inviter le jeune homme à s'en approcher.

Les trois autres figures ne sont évidemment que les témoins et les accessoires de la scène principale. Ce sont trois femmes : l'une d'elles, debout près de la reine de ces bosquets enchantés, porte de la main gauche un plat chargé de fruits; de la droite elle tient une branche de myrte. Au delà, et du même côté, est encore une figure debout, dont le costume reproduit tous les détails de celui de la femme assise; les yeux baissés vers la terre, elle s'enveloppe dans son manteau étoilé.

Derrière le jeune homme est une quatrième femme, qui se distingue des trois autres par un costume plus sévère. Elle n'a de commun avec elles, que les pieds et les bras nus, le collier et les bracelets. Son vêtement est une vaste tunique talaire, d'une étoffe plus épaisse, et qui, relevée par une ceinture, retombe par devant en plis larges et abondants. Sa tête, nue, montre des cheveux rassemblés en un seul nœud derrière la tête.

1. *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo, Memoria presentata all' Accademia Pontaniana. Naples, 1845, in-4°.*

Sa main droite, élevée, tient un fil terminé par une boule qui doit être le peson du fuseau. Dans l'autre main, elle tient contre son sein un objet à demi caché, et dans lequel on reconnaît cependant un peloton de fil.

Si nous regardons maintenant les légendes qui accompagnent chacune des figures, nous y verrons que la femme assise est la *Félicité* personnifiée, ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ. Sa compagne la plus proche symbolise *les banquets éternels*, ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ. Celle qui s'avance ensuite a pour nom la *Santé*, ΥΓΙΕΙΑ. Le nom du jeune homme désigne *celui qui doit vivre de longs jours*, ΠΟΛΥΕΤΗΣ. Les attributs de la femme qui suit font reconnaître en elle une Parque avec certitude. Mais elle n'est désignée que par une épithète, ΚΑΛΗ, *la belle*, tout à fait semblable, pour le choix et l'intention, aux noms euphémiques sous lesquels les Grecs invoquaient les divinités les plus terribles.

Dans toute cette peinture, ce n'est pas seulement l'euphémisme, mais encore l'antiphrase qui domine. Un jeune homme a été frappé dans la fleur de sa jeunesse : il porte un nom qui conviendrait à Nestor. Le malheur qui l'atteint tombe sur les siens et les remplit de douleur : il épouse la Félicité elle-même. La Santé figure là où l'on s'attendrait à trouver la Mort ; au lieu du froid silence des tombeaux, ce sont les joies et les banquets d'une fête nuptiale qui se renouvelle sans cesse, et la Parque, qui a brisé le fil d'une vie brillante, s'apprête à recommencer le tissu d'une existence bien plus glorieuse et bien plus longue¹.

C'est le même système d'euphémisme mystique que Platon a paré de toutes les beautés de son style, dans un passage célèbre du *Cratyle*, où il dit que Hadès ou Pluton, le dieu des enfers, n'est pas si terrible que le croit le vulgaire, et qu'au contraire c'est par le charme de ses discours qu'il retient les âmes enchaînées dans son empire². La Proserpine de notre bas-relief est bien digne d'être l'épouse de ce dieu séducteur, et, si l'expression de la doctrine mystique dont nous venons de parler devait se trouver quelque part, c'était bien, à coup sûr, dans les monuments d'Éleusis.

Le flambeau que Proserpine tient à la main, dans le bas-relief moulé par les soins de mon père, est plus souvent donné à Cérès ; mais rien n'est plus habituel dans les monuments relatifs au culte éleusinien, que l'échange des attributs de la mère et de la fille. Un certain nombre de

1. Nous avons reproduit la description de l'Élite des monuments céramographiques, t. II, p. 61-64.

2. *Cratyl.*, p. 45, éd. Bekk.

représentations mettent, comme notre bas-relief, le flambeau à la main de Proserpine.

Sur un vase célèbre du Musée de Berlin, que MM. Gerhard et Welcker ont publié¹, et qui représente Cadmus tuant le dragon, on voit Cérès assise, avec un sceptre, tandis que Proserpine, debout auprès d'elle, tient deux flambeaux dont l'un est élevé et l'autre renversé vers la terre, par allusion à la vie alternativement céleste et infernale de la déesse. Le nom de ΚΟΡΑ, inscrit au-dessus de sa tête, ne saurait laisser aucune indécision. Sur un tétradrachme athénien de la seconde série², Proserpine est aussi représentée avec les deux flambeaux, mais tous deux inclinés vers la terre. C'est alors l'épouse de Pluton qui va rejoindre son farouche époux dans le monde inférieur. Sur le bas-relief d'Éleusis, le flambeau est, au contraire, relevé; Proserpine est donc rendue à la lumière : c'est le moment de sa vie céleste. Ici l'artiste a reproduit l'idée exprimée dans l'hymne homérique à Cérès, où la déesse ne consent à se laisser fléchir et à permettre que le grain d'où sortira la nouvelle végétation soit confié à la terre qu'après que sa fille a été rendue à sa tendresse. Cet hymne, M. Guigniaut l'a démontré dans un savant mémoire, est le plus antique et l'un des plus précieux documents des doctrines éleusiennes.

Au reste, Proserpine reçoit assez souvent le surnom de *Daira*, qui dérive de la racine δαίρω, δάω, brûler³, et qui se rapporte à l'attribut des flambeaux.

La coiffure de la Cérès du bas-relief d'Éleusis nous offre un second exemple de l'échange des attributs entre les deux grandes déesses. Cette coiffure n'est pas celle d'une femme, mais bien plutôt celle d'un éphèbe; les cheveux sont coupés et calamistrés, presque absolument de même que ceux du jeune Triptolème. Or, la même coiffure virile est donnée à Proserpine, clairement désignée par son nom de ΠΕΡΟΦΑΤΑ, sur une hydrie conservée à la Pinacothèque de Munich⁴. Dans les habitudes de l'art antique, une coiffure d'homme donnée à une figure de femme, comme une coiffure de femme attribuée à une figure d'homme, désigne indubitablement un être hermaphrodite.

1. Gerhard, *Etrusk. und Kampan. Vasenbilder*, pl. c. — Welcker, *Alte Denkmäler*, pl. xxiii, n° 2.

2. Beulé, *Les Monnaies d'Athènes*, p. 198.

3. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, 2^e part., p. 618.

4. Inghirami, *Vasi fittili*, pl. xxxv. — Otfried Müller, *Denkm. der alt. Kunst*, sect. II, pl. xv, n° 444. — Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. cxlvii, n° 548. — Creuzer, *Symbolik*, t. IV, part. 2, pl. iii, n° 7. — Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. III, pl. I.

Mon père a consacré un travail développé à l'étude du rôle des personnages androgynes dans les religions de l'antiquité¹. De cette étude, il résulte que « l'hermaphroditisme exprime la confusion absolue du principe mâle et du principe femelle, un être compréhensif de la nature entière et agissant perpétuellement sur lui-même »; c'est une des conceptions les plus antiques et les plus essentielles du panthéisme oriental, passée, avec tous les dogmes de ce panthéisme, dans la religion de la Grèce, et on la retrouve, plus ou moins déguisée, dans le culte de toutes les divinités de l'Olympe hellénique.

Elle n'est pas étrangère aux doctrines d'Éleusis et elle a même laissé sa trace dans plus d'un monument figuré parmi ceux qui se rapportent aux mystères de Cérès.

Ici nous citerons ce que disent mon père et son collaborateur, M. de Witte, dans l'*Élite des Monuments céramographiques*², à l'occasion de deux vases peints relatifs à l'histoire de Triptolème.

« En arrivant au vase figuré sur la planche XLVII, nous nous trouvons en présence de deux personnages seulement, dont l'un debout, remarquable par sa *cidaris*³ crénelée comme la coiffure de Cybèle, représente *Cérès* des épis à la main, versant de l'œnochoé le *cycéon*⁴ dans la phiale que lui présente l'autre, qui est *Triptolème*. Celui-ci, assis dans son char et tenant le sceptre, se distingue par son diadème orné d'un double rang de perles, ses cheveux épars, et par sa tunique finement plissée que recouvre un large manteau. L'aspect de cette figure est tellement efféminé, que l'on hésite à déterminer le sexe auquel elle appartient. Cérès étant d'ailleurs parfaitement caractérisée comme déesse mère, et Proserpine manquant au tableau, on se souvient des indices qui nous ont déjà fait soupçonner une fusion du personnage de Coré dans celui de Triptolème, et c'est ainsi que l'élément androgyne prend décidément place dans les mystères d'Éleusis.

« Cet élément se développe largement dans les *Thesmophoriazusæ* d'Aristophane. Parmi les bouffonneries qui remplissent cette pièce, le personnage de Mnésilochus, déguisé en vieille⁵, tient une place importante, et l'impudique Clithène y paraît avec les habits du sexe dont il affectionne les mœurs⁶. Lorsque les femmes, rassemblées pour célé-

1. *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*. 1834, p. 243-264.

2. T. III, p. 127-130.

3. Sorte de tiare orientale.

4. Boisson composée d'eau et de farine, qui jouait un grand rôle dans les mystères.

5. *Thesmophor.*, v. 485 et *passim*.

6. *Ibid.*, v. 574.

« brer la fête mystique de Déméter, interrogent Mnésilochus, dont elles
 « soupçonnent le déguisement, afin de savoir si ce n'est point un homme,
 « celui-ci ne peut leur dire ce qui s'est passé dans les Thesmophories
 « précédentes; il sait seulement que les femmes y ont bu; mais quant
 « aux cérémonies dérobées à la connaissance des hommes, il est dans
 « l'impuissance d'en indiquer la nature¹. De même que les hommes
 « avaient leurs impurs mystères, où l'effémation de quelques-uns tenait
 « lieu de la présence des femmes, de même on peut soupçonner que les
 « femmes, livrées à elles-mêmes, remplaçaient les hommes entre elles,
 « et en prenaient le déguisement. Si Mnésilochus avait révélé cette parti-
 « cularité, le secret des mystères eût été violé, et une telle indiscretion
 « n'était pas dans la pensée d'Aristophane, poète éminemment religieux.

« Les trois cultes de Déméter, Éleusinienne, Curotrophe et Thesmo-
 « phore, avaient entre eux un étroit rapport. Dans le premier, la déesse
 « apparaissait comme nourricière du genre humain; dans le second,
 « comme protectrice des générations nouvelles; dans le troisième,
 « comme initiatrice à la connaissance des lois de l'univers. Mais cette
 « triple physionomie avait son aspect inverse et terrible : Cérès était aussi
 « la puissance inconnue qui répand la famine, qui moissonne les jeunes
 « enfants, et dont on ne peut apaiser la colère qu'à force de sacrifices.
 « Au sein des mystères se révélait, au lieu de l'harmonie de l'univers; la
 « confusion universelle, dont l'être qui réunit les attributs des deux
 « sexes est la principale image. Dans la pièce d'Aristophane, Mnésilo-
 « chus, image burlesque de l'être androgyne, perce une outre remplie de
 « vin qu'une femme a voulu faire passer pour un enfant à la mamelle, de
 « même que Déméter Curotrophe se laisse prendre à accepter des porcs
 « de lait pour les enfants que sans doute on lui immolait dans l'origine.
 « Cette circonstance établit une relation entre la Thesmophore et la Curo-
 « trophe, et prouve que les anciens, dans leur superstition, se représen-
 « taient la stérilité de l'être androgyne comme agréable à la divinité,
 « envieuse de la reproduction des germes dont elle n'autorise à se déve-
 « lopper qu'une partie, en se réservant le droit de dévorer tout le reste.

« Ces idées, dont nous avons trouvé la trace dans l'antiquité tout
 « entière, et que nous regrettons de ne pouvoir mieux développer ici,
 « peuvent seules rendre compte des singularités du second vase dont
 « nous entreprenons l'examen². *Triptolème* s'y montre dans le sanctuaire
 « de l'Éleusinium, entre deux colonnes doriques. Il est assis sur son char,

1. *Thesmophor.*, v. 623 et suiv.

2. *Élite des mon. céram.*, t. III, pl. LXI.

« et tient à la main un bouquet d'épis, et la phiale qu'il tend à *Cérès*
 « prête à lui verser le *cycéon*. Est-ce un homme? est-ce une femme?
 « Est-ce Triptolème ou Proserpine? C'est ce qu'on ne saurait dire exac-
 « tement. Sa tunique a toute la délicatesse de celle d'une femme; le
 « manteau étoilé qui l'entoure témoigne d'un luxe efféminé; ses che-
 « veux, longs et relevés en nœud, sont entourés d'une couronne de
 « myrte.

« Derrière *Cérès* qui, outre l'*œnochoé*, porte le bouquet d'épis, et
 « dont le *cécryphale* rappelle celui de *Téléte*¹, sur le bas-relief du mo-
 « nastère de Loukou², est un personnage barbu, enveloppé dans un vaste
 « manteau et armé d'un long sceptre, qu'on prendrait au premier abord
 « pour *Céléus*; mais si on l'examine avec quelque attention, l'élégance
 « de sa taille, la rondeur de ses formes, la finesse de ses traits, la grâce
 « avec laquelle ses cheveux sont relevés, trahissent son sexe, et l'on
 « s'aperçoit que c'est une femme déguisée en homme et portant une
 « barbe postiche. Ce faux *Céléus* s'éloigne du Triptolème androgyne en
 « échangeant avec lui un regard d'intelligence.

« Celui que nous voyons arriver ensuite n'est pas l'efféminé *Clisthène*,
 « c'est *Ganymède* avec son *trochus* à la main, ou plutôt un équivalent de
 « *Ganymède*, le jeune Athénien *Mélitus*, que suit le Météque *Timagoras*,
 « son éraste, complétant un groupe dont l'histoire se liait intimement
 « aux traditions religieuses de l'Acropole d'Athènes.

« Les Égyptiens, auxquels l'étude de la *Cérès* attique nous ramène
 « sans cesse, semblent avoir écarté soigneusement de leur religion les
 « impuretés de l'amour sacré; mais la *Neith* androgyne et l'*Ammon*
 « femelle, images de la confusion des deux sexes dans l'être divin du
 « panthéisme, figurent parmi les attributs les plus augustes de la reli-
 « gion des bords du Nil. »

Après avoir lu ces pages, on comprend sans difficulté les causes de
 l'attribution, tantôt à *Cérès* et tantôt à *Proserpine*, d'une coiffure virile
 qui les caractérise comme hermaphrodites, et on parvient ainsi à se
 rendre un compte exact d'une des particularités le moins facilement
 explicables, au premier abord, que présente le bas-relief d'Eleusis.

L'histoire mythologique de Triptolème a fourni un grand nombre de
 représentations aux monuments antiques. La plus fréquemment répétée
 est celle de l'initiation du jeune héros, auquel *Cérès* verse la boisson
 mystique du *cycéon* et remet les épis avec lesquels il va parcourir la

1. L'initiation personnifiée.

2. *Expédition de Morée*, Architecture, t. III, pl. xc, n° 2.

terre, missionnaire de Déméter sur le char ailé, ou traîné par des serpents ailés, sur lequel il est déjà assis. Ailleurs nous le voyons, assis dans le même char, enseignant les lois de l'agriculture aux mortels¹, ou bien encore debout, dirigeant de ses conseils les jeunes campagnards occupés à dompter le premier taureau qui sera attaché à la charrue². Une des métopes du Parthénon, fort bien expliquée par Brøndsted³, montre Cérès enseignant à Triptolème l'art de semer le blé. Quant à la scène même retracée par le bas-relief d'Éleusis, elle ne s'était pas encore rencontrée dans les représentations antiques conservées jusqu'à nous. C'est un nouveau sujet à enregistrer parmi ceux que les artistes grecs ont empruntés aux traditions mystiques d'Éleusis.

III

Au point de vue de l'esthétique et de l'histoire de l'art, le bas-relief que mon père avait fait mouler n'est pas moins important qu'au point de vue de l'archéologie pure et de l'étude des religions païennes. Mais ici la question a déjà été traitée par un maître, et il ne nous reste plus guère qu'à citer le jugement de M. Vitet.

« Je ne crois pas, dit-il, que le sol de la Grèce, depuis son affranchissement, nous ait encore rien révélé de comparable à ces sculptures. Je n'en excepte pas même les délicieux fragments du temple de la Victoire Aptère, car on sait en quel état de mutilation ils nous sont parvenus. Ce sont des sujets d'étude d'un prix inestimable; ils nous apprennent ce que le ciseau grec, sans trop s'écarter encore des traditions sévères, pouvait donner au marbre de mouvement, d'élégance et de vie; mais tout le monde n'est pas apte à comprendre de tels débris; il faut quelque habitude et un tact exercé pour deviner, dans un tronçon de draperie, toutes les beautés d'une statue. Ici, au contraire, l'œuvre est entière; tout est complet dans ce bas-relief, les jambes et les bras aussi bien que les têtes. Si quelques légères épaufrures se remarquent sur les parties les plus saillantes des visages, c'est si peu de chose que l'œil du spectateur n'en est pas dérouté; ces cassures ne l'arrêtent pas. Il suit les lignes interrompues et les rétablit sans effort. En un mot, con-

1. *Élite des mon. céram.*, t. III, pl. LXV.

2. *Ibid.*, pl. LXIX.

3. *Voyages et Observations en Grèce*, t. II, p. 207 et suiv.

« servation parfaite, grandeur de style, bonheur d'exécution, voilà ce qui
 « distingue ces sculptures d'Éleusis : l'art est là dans sa fleur et déjà
 « presque mûr, avec les naïvetés de l'archaïsme et les perfections du
 « savoir.

«
 « Il y aurait toute une étude à faire sur le style de ce bas-relief. J'ai
 « déjà dit qu'il n'est pas homogène ; quelques parties de la composition lais-
 « sent voir un certain sentiment d'archaïsme. La disposition symétrique
 « des deux figures de femmes, le costume de Cérès et surtout sa tunique
 « aux longs plis droits et réguliers, le caractère un peu sévère de son
 « visage, quelques détails moins apparents peut-être, tels que les pieds
 « de Proserpine et surtout ceux de Triptolème, c'en est assez pour donner
 « à cette sculpture comme un aspect de vétusté qui étonne au premier
 « coup d'œil ; mais, chose étrange, dès le second regard, ce qui prédo-
 « mine, au contraire, ce qui fait oublier tout le reste, c'est la vie, la libre
 « et franche imitation de la forme humaine, la souplesse des mouvements,
 « la délicatesse du modelé, l'art, en un mot, l'art le plus pur qui se
 « puisse concevoir. Non-seulement ces figures sont de même famille que
 « celles du Parthénon, aussi nobles et aussi naturelles, aussi architectu-
 « rales et aussi animées, mais on y trouve, s'il est possible, comme un
 « degré de plus de vérité et d'idéal. Je ne sais rien de plus suavement
 « beau que le bras gauche de Proserpine, qui soutient le flambeau, rien
 « de plus exquis que son mouvement de tête et tout l'ensemble de sa
 « pose. Comme étude de nu, les jambes, les cuisses, le torse de Tripto-
 « lème me semblent au moins égaler ce que l'antiquité nous a jusqu'ici
 « fait voir de plus fin et de plus parfait, et quant aux draperies, elles sont
 « aussi moelleuses et aussi transparentes que celles des *Parques* de Phi-
 « dias, et d'un dessin peut-être encore plus sobre et plus franchement
 « soutenu.

« Ainsi, voilà un marbre qu'on est tenté d'abord de croire antérieur
 « au siècle de Périclès, et qui, dès qu'on le regarde, dès qu'on s'arrête à
 « le contempler, devient une des créations les plus certainement authen-
 « tiques de cette grande époque. D'où vient cette contradiction ? Comment
 « la main qui a dessiné d'un trait si sûr, qui a si merveilleusement mo-
 « delé les cuisses et les jambes de ce charmant jeune homme, lui a-t-elle
 « donné des pieds si longs, si effilés, si grêles, des pieds qui semblent
 « empruntés à certaines statues égyptiennes ? Ce ne peut être faute de
 « savoir, encore moins caprice ou distraction. Il faut absolument admettre
 « que cette *naïveté* est volontaire et même intentionnelle. Je ne me charge
 « pas d'en donner la raison. Est-ce une de ces transactions étranges aux-

« quelles l'art grec, déjà libre et dans sa splendeur, paraît s'être soumis
« en quelques circonstances et en faveur de certains dieux ? Est-ce un de
« ces derniers hommages aux traditions hiératiques, aux souvenirs des
« idoles de bois, une imitation partielle des œuvres presque immobiles de
« la statuaire primitive ? L'explication peut paraître subtile : quelques
« exemples, cependant, et des plus concluants, semblent l'autoriser. Les
« statues du fronton d'Égine, aujourd'hui conservées à Munich, n'offrent-
« elles pas l'inconcevable disparate de têtes qui n'ont pas l'air d'appar-
« tenir aux corps qui les soutiennent ? On sait avec quel art ces corps
« sont étudiés ; ils ont des mouvements aussi libres et aussi justes, des
« attitudes aussi vraies et aussi naturelles que s'ils sortaient des mains
« de Phidias, et sur ces corps nous voyons des visages sans vie et sans
« intelligence, immobiles, grimaçants, hébétés, physionomies presque
« bestiales, qui semblent l'œuvre d'un art moitié puéril, moitié barbare.
« Et ce ne sont pas des figures rapportées ; elles sont taillées par le même
« ciseau et dans le même bloc que les corps. N'est-il pas évident qu'il y a
« là parti pris ? Et quelle peut en être la cause, si ce n'est quelque con-
« cession volontaire ou forcée à d'aveugles et impérieux préjugés ? On
« peut donc hasarder la même conjecture pour notre marbre d'Éleusis, et
« là du moins la concession, si elle existe, n'a pas d'aussi graves consé-
« quences. Autre chose est un pied quelque peu défectueux, autre chose
« une tête hideuse. Le pied s'oublie bien vite et se pardonne volontiers ;
« ce n'est pas là qu'est l'âme, la pensée, l'homme même : il est dans le
« visage. »

Quelques personnes ont contesté l'attribution faite par M. Vitet du bas-relief d'Éleusis au siècle de Périclès et à la grande école qui a produit les sculptures du Parthénon. Les uns ont voulu y voir une œuvre de l'école éginétique, mais c'était méconnaître entièrement le caractère de l'art de cette école. D'autres ont mis en avant une opinion plus spécieuse. Frappés des quelques traces d'archaïsme qui se remarquent dans ce bas-relief, ils ont proposé d'y voir le produit du ciseau d'un maître formé dans l'ancienne école qui s'efforçait d'imiter les progrès réalisés par Phidias et par ses élèves. Plusieurs des métopes du Parthénon sont évidemment dans ce cas, mais il y a une grande différence entre le travail de ces métopes et celui du bas-relief d'Éleusis ; on y remarque une sécheresse qui n'est pas dans la sculpture moulée par les soins de mon père. Il y a d'ailleurs dans le style du bas-relief, particulièrement dans la figure de la Proserpine, une fraîcheur, une jeunesse, qui ne saurait être le propre d'un vieux sculpteur. D'ailleurs, on doit le reconnaître, il était plus facile à un artiste de l'école de Phidias de faire intentionnellement une figure

archaïque comme la Cérès du bas-relief, qu'à un artiste formé dans l'école d'Égine d'exécuter une figure aussi avancée que celle de la Proserpine.

Or, s'il fut un endroit où les sculpteurs, même de l'école de Phidias, durent être amenés naturellement à imiter le style ancien et les traditions hiératiques, ce fut certainement à Éleusis. Là les idées et les habitudes de la religion antique étaient dans toute leur vigueur. Aussi lorsque Ictinus, l'architecte du Parthénon, éleva le grand temple de Cérès Éleusinienne, employa-t-il l'ancien système des colonnes cannelées seulement en haut et en bas, comme celles du premier Parthénon brûlé par les Perses, et celles du portique de Thoricus. L'affectation d'archaïsme qu'observait le grand architecte devait être aussi la règle suivie au même endroit par les sculpteurs. Et cette circonstance ne doit pas empêcher d'attribuer le bas-relief d'Éleusis à la plus belle époque de l'art hellénique.

Au reste, si l'on compare le bas-relief aux plaques de la frise du Parthénon, les traces d'archaïsme que l'on croit y reconnaître à première vue sont plus apparentes que réelles. Ce qu'est la sculpture d'Éleusis, c'est hiératique et non archaïque. Les plis de la robe de la Cérès, tombant droit comme les cannelures d'une colonne, sont ceux que produit naturellement une tunique d'étoffe épaisse. On en voit de semblables aux robes des vierges Arréphores et des filles des Métèques dans la procession des Panathénées. Ces plis n'ont rien de commun avec ceux des sculptures de l'école d'Égine. Là les draperies sont roides, plissées régulièrement comme avec le fer, d'une manière qui rappelle les aubes de nos prêtres, et n'épousent pas les formes. Ici, au contraire, les draperies ont la lourdeur, la régularité que donne une étoffe pesante; mais en même temps elles tournent et enveloppent le corps. On sent que le progrès, qui sépare des Éginètes les artistes du temps de Périclès, a déjà été réalisé.

Quant aux pieds, ils ne nous semblent pas non plus participer du style primitif autant qu'on l'a prétendu. Ceux des figures de la frise du Parthénon sont peut-être un peu moins longs, un peu moins effilés, mais ils ont encore un développement qui ne correspond pas aux idées que nous nous faisons, dans notre manière de concevoir la beauté, sur les proportions de cette partie du corps humain. A aucune époque de leur art, les Grecs ne paraissent avoir eu, comme nous, la superstition des petits pieds, et, sous ce rapport, nous avons peine quelquefois à nous mettre à leur point de vue. Ainsi, ce fut un véritable scandale parmi les dames de la cour de François I^{er}, lorsque la Diane fut apportée à Paris, que de voir les *grands vilains pieds* que l'artiste antique avait donnés à la déesse.

Elles firent tant que l'on rognait et retailla ces pieds pour leur donner une dimension plus conforme aux idées des beautés alors à la mode ; seul, le plus grand sculpteur de la Renaissance française, Jean Goujon, protesta contre cette barbarie et refusa de porter une main sacrilège sur un des chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Sur ce point, comme sur tous les autres, les Grecs copiaient scrupuleusement la nature telle qu'elle se présentait à leurs yeux. Nous n'avons plus guère d'occasions, avec le costume moderne, de voir les formes du corps humain laissées à leur développement libre et naturel.

Au lieu de mouler les vêtements sur le corps, nous moulons ou plutôt nous déformons le corps par les vêtements. Aussi sommes-nous arrivés à nous fabriquer un idéal dont le type est modelé sur les déformations produites par notre costume. Ces tailles de guêpe que les femmes s'étudient à se donner, souvent aux dépens de leur santé, eussent fait hausser les épaules à tous les artistes, je dirai plus, à tous les hommes de l'antiquité. Pour les extrémités aussi, en véritables Chinois, nous nous sommes fait un type de beauté du pied resserré, torturé, arrêté dans son développement par nos étroites chaussures, au lieu du pied naturel, tel qu'il se développe sans liens et sans entraves.

Ceux qui, dans certaines îles de l'Archipel, ont eu l'occasion de voir les dames levantines habituées à vivre pieds nus sur les tapis qui garnissent le sol de toutes les pièces de leurs maisons, et ne mettant jamais qu'une chaussure lâche pour sortir de chez elles, peuvent seuls avoir une idée de ce qu'étaient ces extrémités dans les femmes, élevées aux mêmes habitudes, où les artistes de la Grèce cherchaient leurs modèles ; ils connaissent ces beaux pieds, aussi purs de formes que ceux des statues antiques, mais en même temps aussi grands, qui étonneraient beaucoup, au premier abord, tous les hommes habitués à croire, sur la foi des poètes modernes, que l'idéal chez une femme est

... un pied qu'un enfant eût tenu dans sa main.

Ne soyons donc pas surpris de voir aux figures du bas-relief d'Éleusis de grands pieds qui nous paraissent disgracieux ; c'est une habitude presque générale de la sculpture grecque.

Les observations de M. Vitet sur les procédés de sculpture de ce bas-relief ne sont pas moins exactes que son jugement sur l'époque où il a dû être exécuté.

« Qu'on jette un regard de profil sur tout le bas-relief ; qu'on mesure la saillie totale de la sculpture sur le nu du marbre : je ne pense pas

« qu'elle ait plus de deux centimètres. Deux centimètres d'épaisseur sur
 « une surface aussi grande, autant vaut dire que la surface est plane
 « comme la toile d'un tableau. On a peine à en croire ses yeux ; c'est le
 « premier exemple, à coup sûr, d'un travail aussi peu accusé sur une
 « aussi vaste échelle. Et, ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que ce
 « modelé, si faible en réalité, devient en apparence d'une extrême puis-
 « sance. L'œil est complètement trompé. Les premiers plans s'enlèvent en
 « si forte vigueur qu'on les croit tout au moins d'une épaisseur égale à la
 « moitié des objets représentés, et ce qui est encore plus étrange, ce qui
 « a l'air d'une vraie magie, plus on s'éloigne de cette sculpture, plus elle
 « prend d'ampleur et d'accent. A dix pas de distance, le bas-relief semble
 « plus fort qu'il ne paraît l'être à deux pas.

« Je crains que ce détail technique n'intéresse que les sculpteurs, et
 « cependant j'en dois noter un autre de même sorte, ou peu s'en faut. Ce
 « genre d'observations n'est pas sans prix pour l'histoire de l'art. Voici ce
 « dont il s'agit : dans tous les bas-reliefs de l'école de Phidias parvenus
 « jusqu'à nous, les figures sont séparées du fond par une certaine épais-
 « seur abrupte formant comme un listel qui cerne tous les contours. Il en
 « résulte une ombre, une sorte de trait noir qui dessine fortement les
 « silhouettes. Rien de pareil dans le bas-relief d'Éleusis. Le modelé y va
 « mourant et comme en pente douce jusqu'aux limites des contours, sans
 « qu'aucun trait le circoncrive, et sans qu'il en résulte cependant ni
 « mollesse ni confusion. Cette différence de procédé indique-t-elle une
 « diversité d'école ? Avant de nous hâter de conclure en ce sens, n'ou-
 « blions pas que les bas-reliefs de Phidias, et notamment ceux qui ornaient
 « le mur extérieur de la *cella* du Parthénon, étaient placés à une grande
 « hauteur du sol, et qu'il fallait, par un moyen factice, aider le specta-
 « teur à discerner les objets à distance, tandis qu'à Éleusis cet artifice
 « n'était pas nécessaire, les bas-reliefs étant placés, selon toute apparence,
 « à une élévation moyenne. »

IV

Les dernières observations que nous venons de citer nous amènent à examiner la question de savoir de quel monument provient le bas-relief d'Éleusis, et dans quel endroit de ce monument il pouvait être originai-
 rement placé.

Pausanias, en décrivant les monuments d'Éleusis, parle d'un temple

de Triptolème, qu'il mentionne comme situé en dehors de l'enceinte de l'Anactoron des Grandes Déesses et de ses dépendances. Ce temple devait être à l'entrée des Champs Rhariens, où Triptolème, sur les conseils de Cérès, avait essayé pour la première fois la culture du blé, inconnue jusqu'alors à l'Attique. Aussi, la société anglaise des *Dilettanti*, qui a fait au commencement de ce siècle d'admirables recherches à Éleusis, avait-elle fixé conjecturalement le site du temple de Triptolème au lieu où est maintenant la chapelle de Saint-Zacharie. On sait, en effet, que sur tout le territoire des antiques Hellènes, des chapelles ou des églises chrétiennes ont constamment succédé, sur le même emplacement, aux temples des dieux du paganisme, comme si la religion nouvelle eût voulu partout purifier et consacrer les endroits souillés par le culte des idoles. Ainsi, pour nous borner à ce qui se rapporte aux monuments d'Éleusis, deux églises s'élèvent encore aujourd'hui sur l'emplacement du grand temple de Cérès.

Le bas-relief qui nous occupe a été découvert à côté de la chapelle de Saint-Zacharie, et cette découverte confirme pleinement la conjecture des *Dilettanti*. Car le sujet du bas-relief ne saurait convenir nulle part mieux que dans la décoration d'un temple de Triptolème, puisqu'il retrace une scène de la légende de ce héros.

Mais s'il est facile de dire de quel édifice provient cette sculpture, il l'est beaucoup moins de déterminer où elle pouvait être placée dans le temple de Triptolème.

Le bas-relief est complet; ce n'est pas une plaque détachée d'une série d'autres qui auraient représenté un sujet avec beaucoup de personnages. Elle ne peut donc pas venir d'une frise. D'ailleurs, ses dimensions s'y opposent absolument. Dans les proportions ordinaires de l'ordre dorique, un temple qui eût eu une frise aussi haute que le bas-relief d'Éleusis, eût été au moins deux fois grand comme le Parthénon. Et certainement aucun des édifices d'Éleusis n'avait une proportion aussi colossale, surtout le temple de Triptolème.

La même raison de proportion nous empêche de songer à voir dans le bas-relief d'Éleusis une métope. De plus, la sculpture de ce bas-relief, qui n'a même pas la saillie des frises les plus plates, comme celle du Parthénon, n'a pas, à plus forte raison, celle d'une métope. Comme l'a remarqué très-justement M. Vitet, c'est de la sculpture faite pour être vue de près, à une petite hauteur.

Nous ne voyons donc qu'une seule hypothèse possible, et c'est celle que nous proposons, mais encore sous toutes réserves. Elle consisterait à voir, dans la sculpture retrouvée à Éleusis, un bas-relief placé à côté de

la porte, à hauteur d'appui, dans le fond du *pronaos* d'un temple *in antis*. Les dimensions d'un temple de ce genre conviendraient bien au degré d'importance qu'avait l'édifice consacré à Triptolème, et les proportions du bas-relief, plus hautes que larges, cadreraient assez exactement avec la place qu'il nous semble que l'on peut lui assigner.

Si cette conjecture était admise, il faudrait en conclure que le bas-relief retrouvé avait un pendant de l'autre côté de la porte. Au reste, l'incertitude sur ces différents sujets ne saurait être bien longue. Sous peu de jours, je retourne en Grèce, et là, un de mes premiers soins sera de faire exécuter des fouilles à Éleusis, sur l'emplacement du temple de Triptolème. Peut-être ces fouilles amèneront-elles la découverte de nouvelles sculptures; en tous cas, il faut espérer qu'elles mettront à même de retrouver assez d'indications sur le plan de l'édifice pour résoudre complètement le problème, sur lequel nous n'osons produire qu'une simple hypothèse, en attendant mieux.

V

Nous n'avons parlé jusqu'ici que du bas-relief; il nous reste à dire quelques mots de la tête colossale que mon père avait fait mouler en même temps, et qui figure comme tête de lettre au commencement de cet article.

Sans avoir, à notre avis, le mérite hors ligne du bas-relief, cette tête est aussi une fort belle chose, et mériterait d'être très-vantée, sans le dangereux voisinage qui l'écrase.

Le style de la tête est l'antipode de celui du bas-relief. Ici, la pureté la plus exquise des lignes et cette calme grandeur qui fait le charme des œuvres de Phidias, de ses élèves et de ses émules; là, au contraire, un style heurté et vigoureux, un mouvement, une hardiesse, une verve de ciseau, nous dirions presque des insolences de facture, tout à fait *michel-angesques*, qui rappellent les œuvres les plus audacieuses du Phidias florentin. C'est une œuvre d'une tout autre école que le bas-relief, et certainement postérieure; c'est cependant encore, on n'en saurait douter en regardant cette tête avec soin; un produit des plus beaux siècles de l'art hellénique. Ce qui en fait l'intérêt, ce sont justement les qualités de mouvement et d'audace que nous y signalons, car le ciseau des Grecs nous a légué peu d'œuvres du même genre, et on serait volontiers disposé à leur attribuer un art toujours calme et toujours sévère, ne se dé-

partant jamais de cette règle pour tomber dans les fantaisies de force qu'affectionnait tant le plus grand sculpteur des siècles modernes.

Il est assez difficile, le plus souvent, d'assigner un nom à une tête isolée sans attributs caractéristiques. A celle-ci cependant nous croyons que l'on peut donner une attribution certaine. Le caractère des traits, l'abondance inculte des cheveux et de la barbe, la manière dont tous les poils sont soulevés et agités par le vent, tout cela appartient en propre à Neptune. Pausanias nous apprend qu'il y avait à Éleusis un temple de Neptune; est-ce de la statue de ce temple que provient la tête aujourd'hui encastree au-dessus de la porte de l'école communale d'Éleusis? Nous n'oserions l'affirmer. Du moins, le passage de Pausanias prouve que dans la localité, centre du culte de Cérès en Attique, on adorait aussi le dieu dont tant de récits mythologiques font l'époux de Cérès. Il explique donc naturellement la découverte à Éleusis d'une tête colossale de Neptune remontant à l'âge de l'autonomie hellénique.

FRANÇOIS LENORMANT.



UN ATELIER A NICE

LETTRE AU RÉDACTEUR EN CHEF

Qu'allez-vous dire, Monsieur, ou du moins qu'allez-vous penser, vous qui tout récemment, ici même, en donnant à l'auteur des *Esquisses morales* les louanges les plus sympathiques, lui reprochiez (que les dieux de la Walhalla et le divin Gœthe vous pardonnent!) l'*emportement hautain* d'un germanisme exalté? Quelles réflexions mélancoliques ne ferez-vous pas au sujet de son endurcissement, en recevant sous ce pli, à propos ou sous prétexte de la peinture italienne et du mouvement des arts à Nice dont vous souhaitez que j'entretienne vos lecteurs, la reproduction d'une œuvre doublement germanique, et par son inspiration et par son exécution : l'image d'un peintre allemand par un peintre allemand, le portrait de Frédéric Overbeck par Gaspard Hauser !

Cela paraît bizarre, en effet ; cela demande explication. L'explication sera courte, étant simple. Si, contre votre attente et malgré mon désir de vous être agréable, je ne trouve rien à vous écrire touchant l'école italienne et les arts du dessin à Nice, vous allez comprendre, vous avez déjà deviné pourquoi : c'est qu'il n'y a point à Nice d'école italienne ; c'est que, malgré la présence de plusieurs artistes remarquables, les arts, dans ce pays, n'ont cependant ni mouvement ni vie qui leur soit propre.

Mieux que personne, Monsieur, vous le savez, l'art, cette fleur délicate du génie des peuples, ne saurait s'épanouir, quand l'atmosphère intellectuelle, quand le milieu social contrarie son éclosion. Eh bien, soit par des causes essentielles qu'il serait trop long de rechercher, soit par la persistance de circonstances fâcheuses, jamais peut-être l'on ne vit un ensemble de conditions aussi défavorables que celles qui s'opposent ici à la production d'un art spontané.

Dans un continuel mélange avec l'étranger, qui remonte aux temps les plus anciens de son histoire, le peuple de Nice a perdu toute vigueur de tempérament et toute pureté de race. Depuis longtemps il n'a plus ni

beauté de type, ni physionomie, ni caractère; rien dont l'art puisse s'inspirer ou qu'il soit tenté de reproduire; aucun monument, aucune tradition (deux tableaux très-restaurés du peintre Bréa, né à Nice au xvi^e siècle, dans l'église qui s'élève à Cimiez sur les ruines d'un temple de Diane; des fresques de Jean Carlone au vieux palais des Lascaris; et, dans le *Guide des étrangers*, le nom de Vanloo, né à Nice en 1705, composent, si je ne fais erreur, toute la richesse artistique du comté de Nice); conséquemment nul enseignement, nulle école. D'encouragement, aucun; d'émulation, moins encore; pas même un point fixe de réunion pour les artistes, au sein de la société cosmopolite, toujours changeante, qui, chaque hiver, attirée par le renom d'un climat délicieux réputé salubre, apporte avec elle le spectacle d'un luxe sans grandeur, les caprices banaux, les ennuis, les langueurs, les infirmités, le souffle morbide des aristocraties en décadence. Un tel spectacle, un tel contact n'éveillent d'autres sentiments que l'indifférence ou l'hypocrisie des rapports, d'autre passion que le désir du gain. Ils ne suscitent d'autres arts que le trafic, l'usure ou la mendicité. Assurément le premier instinct du génie, en supposant qu'il vînt à naître en un si triste milieu, serait de le fuir.

Mais autant les conditions sociales, dans ces belles contrées, sont peu propices au développement d'un art spontané, autant la nature, puissante et douce, y exerce de charme sur les organisations d'artistes développées ailleurs, et qui, lassées parfois avant l'âge, soit par la lutte, soit par la production génèreuse, retrouvent dans ces suaves campagnes la joie des yeux, le repos, le rire, le rajeunissement de l'âme. Quiconque a vu d'un œil d'artiste les horizons de Nice en a senti profondément l'influence heureuse. On dirait que la nature, en y rassemblant avec prédilection les beautés des régions les plus éloignées, s'est inspirée, pour en composer un parfait ensemble, du génie de tous les arts. La solidité architectonique des plans, la précision des lignes; la forme, l'attitude, l'immuabilité sculpturale de certains végétaux, les harmonies successives et en quelque sorte musicales que produisent, sous le dôme profond d'un ciel d'azur, les jeux de la lumière et de l'ombre; les clartés du matin sur la neige rosée des monts alpestres; les rayons du midi sur la terrasse embrasée qui porte le palmier solitaire, sur le lit desséché du torrent où le figuier penche ses rameaux, sur le rocher d'où jaillit l'aloès, sur les fruits d'or du verger rustique; aux approches du soir, les frissons de la brise sur les pâles collines voilées d'oliviers; et la lune qui monte avec lenteur, en se mirant à la surface argentée des flots liguriens; tous ces aspects variés, tous ces effets de couleur et de mouvement; ces expressions, ces accents du septentrion et du sud; ces images, ces splendeurs de l'Orient, ravis-

sent également, et par des beautés propres à l'art qu'il chérit, l'architecte, le sculpteur, le peintre, le musicien. J'en connais qui, ne songeant à passer ici que peu de jours, s'y sont arrêtés de longues années (Paul Delaroche a étudié sur les neiges du col de Tende son passage du Saint-Bernard; Decamps a trouvé, m'assure-t-on, dans la baie de Villefranche, plusieurs de ses effets de nature orientale; Paul Huet, Eugène Lamy, Garneray, etc., sont venus, à diverses reprises, recomposer les accords de leur palette dans la merveilleuse harmonie du ciel de Nice); d'autres, que tout rappelle ailleurs : le travail, la gloire, l'amour, et qui toujours reviennent. J'aurai à vous parler de plusieurs que le hasard, à défaut d'un autre moyen de relation dans cette ville peu sociable, m'a fait connaître; et pour suivre l'ordre de mes souvenirs, sans songer, quoi que vous en puissiez croire, à l'ordre de mes prédilections dans ce domaine de l'art cosmopolite, je vous dirai aujourd'hui comment et à quelle occasion j'ai visité l'atelier de Gaspard Hauser.

C'était vers le milieu de novembre, peu de jours après mon arrivée; j'étais allé m'asseoir dans le jardin Visconti, sous les grands daturas en fleurs, et je lisais, s'il m'en souvient bien, un article d'une revue anglaise sur les marbres d'Halicarnasse, quand l'hôte courtois de ces lieux agréables m'invite à voir l'exposition d'objets d'art qu'il a jointe récemment à ses salons de lecture. Il y avait là des choses charmantes, des vues de la Bordighiera, de Monaco, de Menton, par Guiaud; des paysages de Mazure; des fleurs de la campagne de Nice, par Rassat, le meilleur élève de Redouté; des toiles de Lejeune, l'ami et l'émule de Paul Delaroche; des caricatures de mœurs niçoises par Comba, des scènes héroïques et familières de la campagne franco-piémontaise; des campements de zouaves et de bersaglieri où le jeune et brillant artiste s'est inspiré du génie et a parfois rencontré, sous son crayon heureux, l'émotion de notre grand Charlet; une galerie complète des gloires vivantes de l'Italie; les portraits de Cavour, de Garibaldi, d'Azeglio, etc., par l'excellent photographe Crette...; puis enfin, isolé sur un chevalet, un cadre de petite dimension, un tableau, ou plutôt l'ébauche hardie d'un tableau à l'huile, qui m'attire par son aspect fantastique et captive aussitôt mon attention. Dans une ombre crépusculaire, aux dernières lueurs du soleil qui disparaît au loin derrière la montagne, passe rapide et comme en proie au vertige, emporté vers les récifs que bat la vague écumante, une double apparition, un couple étrange, éperdu, qu'attire l'abîme. Sur le fond sombre et nu du rocher se détache un monstre charmant, une création idéale de l'art antique. Une centauresse, une cavale au torse de femme, enlève sur son dos souple et nerveux un bel adolescent, un génie à la blonde chevelure, qui, dans un long

baiser, enivré, défaillant, s'est laissé ravir, hélas ! le divin flambeau...

« C'est l'*Amour emporté par la passion*, » me dit L..., qui devinait l'interrogation de mon silence ; je vois que ce tableau vous plaît ; voulez-vous en voir d'autres du même pinceau ? — « Assurément, repris-je, en regardant toujours ; le peintre qui a conçu, qui a su rendre avec tant de simplicité et d'énergie un symbolisme aussi profond, est un véritable artiste. Emprunter à l'art antique une image expressive pour en revêtir une idée moderne ; faire passer sans effort de la sphère idéale dans le domaine de la plastique un motif qui intéresse à la fois le regard, le sentiment, la pensée, ce n'est pas l'œuvre d'un esprit médiocre. Et voyez, continuai-je, comme tout concourt à l'expression : quel entraînement dans la ligne prolongée que forment les jambés du cheval lancé à fond de train, le bras droit de l'adolescent qui s'abandonne, la flèche que va laisser tomber sa molle étreinte, le bras victorieux qui a saisi, qui élève en l'air le flambeau ; et la draperie de pourpre, et les chevelures flottantes ! Quelles harmonies passionnées dans ces reflets de la torche que le vent tourmente sur le front pâle de la Centauresse, sur le visage ému de l'Amour où l'ivresse du cœur a monté !... » — « Gaspard Hauser n'est point, en effet, un artiste banal. » — « Gaspard Hauser, m'écriai-je, en me tournant vers L... de l'air le plus surpris ; mais, voyant qu'il ne riait pas : J'ignorais, continuai-je, pour entrer dans sa plaisanterie dont je ne comprenais pas le sel, que l'on eût fait donner à Gaspard Hauser d'aussi bonnes leçons de peinture, et que dans un souterrain l'on devînt coloriste... » — « Vous n'étiez pas à Paris en 1837, reprit L..., sans quoi vous sauriez que je ne plaisante point ; vous n'auriez oublié ni le nom, ni le talent, ni le succès de Gaspard Hauser, ni la singulière mésaventure qui le rendit victime de ce succès, et qui l'obligea à faire constater par les tribunaux son identité artistique. Mais, tenez, allons le voir ; c'est l'heure où son atelier s'ouvre aux étrangers comme aux amis ; vous vous convaincrez par vous-même de la réalité de son existence, et, chemin faisant, je vous conterai son histoire... »

« Or donc, vous saurez que Gaspard Hauser, né à Bâle en 1809, disciple de Cornélius à Munich, associé plus tard aux idées mystiques et aux travaux du célèbre groupe des *Nazaréens* à Rome, lié d'une étroite amitié avec Frédéric Overbeck, vint à Paris en 1837, où l'accueillirent avec une particulière bienveillance quelques-uns des plus célèbres critiques de cette époque : MM. Vitet, F. Delessert, et surtout les propagateurs de l'art catholique, MM. de Montalembert, Rio, etc. Le jury d'admission, très-rigoureux cette année-là, ayant refusé son tableau du *Christ à la Vigne*, Hauser, avec l'autorisation du curé de Saint-Roch, l'exposa dans la chapelle

du baptême. Le public répondit à l'appel du peintre, et le succès fut si grand, que le *Journal des Débats*, dans un bel accès de zèle, imagina d'en faire hommage à la princesse Marie d'Orléans, en supposant que le pseudonyme de Hauser protégeait la modestie de la fille des rois. Le *Musée des Familles* renchérit sur les *Débats*. Il donna la gravure du tableau et l'accompagna d'un article où on lisait : « Il est encore un artiste dont on admire une œuvre pleine de poésie et de grâce ; mais celui-là est une femme qui se cache et s'environne de mystère. Malgré la signature de Hauser que porte un tableau récemment exposé dans l'église de Saint-Roch, chacun a deviné dans cette toile le talent pur et correct d'un élève de Scheffer, de S. A. R. la princesse Marie. N'est-ce point une chose heureuse et tout à fait étonnante que cette jeune fille élevée au pied du trône et qui produit une statue et un tableau dont le mérite suffirait seul pour valoir une réputation éclatante à la plus obscure artiste qui façonne la gloire (*sic*) ou qui touche le pinceau ! »

« Une fille de roi artiste, c'était alors le thème favori des flatteries de la presse. On ne les épargna pas à la charmante jeune femme qui, en s'amusant peut-être d'une méprise qu'elle pouvait croire involontaire, ignorait vraisemblablement toujours ses conséquences fâcheuses pour le peintre que l'on dépouillait ainsi du fruit de son travail. Qui aurait songé à contester la version d'un journal dont les principaux rédacteurs étaient admis dans la familiarité des princes ? D'ailleurs, un mélodrame sur le véritable Gaspard Hauser, qui se jouait alors au théâtre de la Porte-Saint-Martin, achevait d'accréditer la fable inventée par le journalisme ; le pseudonyme royal ne faisait plus doute pour personne. Ceci se passait en l'absence de l'artiste, qui avait été rejoindre sa famille en Allemagne. A son retour il réclama, mais vainement, une rectification dans le *Musée des Familles* ; plus vainement encore, il espéra, il attendit des Tuileries une parole, une marque d'intérêt qui le dédommageât d'une erreur si préjudiciable. Je ne sais quelle disgrâce occulte semblait planer sur lui ; c'est alors qu'il résolut d'intenter à M. Berthoud, le directeur du *Musée des Familles*, un procès, et qu'un jugement du tribunal de la Seine lui rendit à la fois son nom et la légitime propriété de son œuvre.

« Depuis cet incident invraisemblable, le nom invraisemblable de Gaspard Hauser a multiplié dans la vie de l'artiste des malentendus, des désagréments de toutes sortes, qui n'ont pas peu contribué à lui faire prendre en gré la solitude et le silence où il se renferme depuis environ huit années qu'il habite à Nice..... »

4. Voy. *Gazette des Tribunaux* du 19 janv. 1838.

Nous étions arrivés à l'atelier... Le coup de sonnette de L... surprit le peintre à son travail; lui-même vint nous ouvrir. Pendant que, de la meilleure grâce du monde, il disposait sur des chevalets ses tableaux, j'eus le loisir d'admirer sa belle tête léonine ou *Léonardine* (j'avais été frappé tout d'abord par sa ressemblance avec le portrait de Vinci, devant lequel nous nous rencontrions, vous et moi, il y a deux ans, à la galerie du *Palazzo Vecchio*), ce visage noble et fier, où la douleur et le découragement ont marqué leur empreinte prématurée; puis je regardai, en écoutant ses explications brèves et simples, un petit nombre choisi de toiles pour la plupart inachevées, mais dont le travail, souvent interrompu, est toujours consciencieux et fait avec amour; un portrait de Garibaldi peint à Rome; une scène pendant le siège, des *Garibaldiens* sur la place Saint-Pierre, au moment d'une de ces brillantes sorties qui faisaient l'admiration de nos soldats; l'esquisse d'un tableau peint en grisaille du *Massacre des Innocents*, qui eut l'honneur et le malheur de frapper par des beautés toutes nouvelles l'imagination d'Overbeck, à ce point qu'il les reproduisit en traitant le même sujet; puis enfin le portrait d'Overbeck, peint à Rome en 1846, que je joins ici. Une partie notable des mérites de l'original vous échappera dans la *traduction*; mais vous y apprécierez, j'en suis sûr, le mérite suprême de la composition, que plusieurs ne savent pas voir dans le portrait, où pourtant, mieux peut-être qu'en aucune autre œuvre d'art, les maîtres ont su se faire connaître.

Voyez, dans la simplicité de l'attitude, dans l'absence des accessoires, dans la discrétion des attributs (le crayon et le livre entr'ouvert), dans l'harmonie générale, harmonie douce et triste, j'allais dire résignée, tant elle exprime le caractère moral; voyez dans ce style contenu, dans cette touche sincère, quelle compréhension, quelle pénétration de la noble personnalité que le peintre a pris à tâche de nous faire respecter comme il la respecte lui-même! Et la concentration de la lumière sur ce grand front mélancolique, comme elle nous fait sentir, comme elle nous révèle le génie soumis du chrétien! Les plans osseux, les chairs ascétiques de ce visage, cet œil voilé, cette lèvre émue, comme ils nous disent la lutte des passions domptées et transformées par la grâce!

Qu'un tel portrait, si simplement conçu, si simplement exécuté, composé, je le répète, avec un si grand goût, serait digne de transmettre à la postérité les deux noms qu'il associe! Ce portrait, jusqu'ici, est le seul qui nous rende, dans la double vérité de la nature et de l'idéal, les traits du peintre évangélique. Lui-même, en retraçant son image pour la galerie de Florence, n'a été, et cela se comprend, ni aussi bien inspiré, ni aussi pieusement fidèle. Un autre portrait gravé, qui est dans le com-

merce, ne donne que le profil et semble avoir été fait à la hâte. Ne serait-il pas souhaitable pour l'honneur de l'art et pour le culte de l'amitié que le portrait d'Overbeck par Gaspard Hauser fût popularisé, assuré contre les chances de destruction qui menacent sans cesse une œuvre unique, par une intelligente gravure ? Que j'aimerais à voir un tel travail confié à la *maestria* de Calamatta, au burin ferme et délicat de Flameng ! C'est à vous, Monsieur, qu'il appartiendrait de prendre cette heureuse initiative, et ainsi, par la plus flatteuse en même temps que la plus durable des réparations, de mettre un terme à cette longue et bizarre injustice du sort qui a pesé jusqu'ici sur l'œuvre et sur le nom de Gaspard Hauser.

Je vous quitte en formant ce vœu ; ce ne sera pas, toutefois, sans vous exprimer encore la gratitude de l'auteur des *Esquisses* et l'espérance qu'il nourrit de convertir aisément à l'admiration du *Faust* de Goethe, cette *Divine Comédie* du XIX^e siècle, un esprit aussi vivement touché que le vôtre des beautés de la *Divine Comédie* de Dante.

DANIEL STERN.



L'ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE

DE M. VALENTIN CARDERERA

Le jour où s'ouvrit à Londres l'Exposition universelle de 1851, une chose nous frappa, qui ne sortira plus de notre mémoire. Nous parcourûmes d'abord la grande nef de ce temple diaphane : c'était comme un abrégé de l'univers industriel. On y avait étalé des merveilles éblouissantes, parmi lesquelles se trouvaient quelques morceaux de sculpture, car cette fois les arts n'étaient qu'une annexe de l'industrie. Nous entrâmes ensuite dans les chapelles latérales consacrées aux diverses nations de la terre. L'Inde et la Chine avaient envoyé là de véritables prodiges, des tissus travaillés par la main des fées, des porcelaines impondérables. L'Amérique avait exhibé de terribles machines, des modèles de paquebots, des variantes de locomotives, des hélices, que sais-je?... Les peuples de l'Europe avaient mêlé une certaine grâce à l'utile. Il était curieux de voir la positive Angleterre s'essayer elle-même aux enjolivements du confortable, fabriquer séance tenante des enveloppes gommées, délicatement ornées de leurs timbres-poste. La Hollande était fière de ses papiers. L'Allemagne faisait la joie des enfants par ses joujoux et ses verreries de couleur. L'Italie, faute de sculpture, avait présenté des marbres de Carrare. La frileuse Russie exposait des fourrures, et la Turquie paresseuse, des tapis. La France s'annonçait dès l'entrée par une corbeille de fleurs artificielles, à tromper les oiseaux de Zeuxis... Enfin venait l'Espagne... Ah! ceux qui se plaignent que la couleur locale s'en va de partout, ceux-là auraient été satisfaits. Autour d'une grande chambre assez nue, étaient rangés des barils de tabac, dans lesquels chacun des visiteurs avait la liberté de puiser une prise. Quelques oranges étaient là pour désaltérer la vue, et des laines mérinos, entassées dans des caisses, attendaient le manufacturier. Au beau milieu de la chambre était dressé une sorte de piédestal, sur lequel était posé un objet qu'on ne devinerait pas en mille... une guitare!

Toute l'Espagne était donc présente, toute la vieille Espagne de Gil Blas; et à voir cette sublime indifférence pour le travail, on se sentait honteux d'avoir admiré tant d'inutiles efforts. L'Espagne semblait dire, comme le philosophe : « Que de choses dont je puis me passer!... Une cigarette pour la rêverie, une orange pour la soif, une guitare pour soupirer l'amour sous les fenêtres, voilà tout ce qu'il me faut. » Et, dans le fond de notre âme, nous disions à notre tour : « Celle-là est comme Marie, *elle a pris la meilleure part.* »

Cependant, l'Espagne commence maintenant à se mettre à l'unisson : elle se bat vaillamment contre les Mores, comme au temps jadis; elle trace des chemins de fer et perce des tunnels; elle regarde fumer, non plus des cigarettes seulement, mais des locomotives. Enfin, à l'exemple de la France, elle compulse les vieilles chartes, elle étudie le passé, elle s'enquiert de la vieille histoire nationale, elle se souvient qu'il y eut un art espagnol. Mais tout cela n'est, pour le moment, qu'à l'état d'embryon. En fait d'art, il n'y a qu'un homme encore, à notre connaissance, qui s'en occupe à fond; mais celui-là, pour le savoir, pour l'intelligence, pour le sentiment et la passion de l'art, celui-là en vaut dix. Cet homme, c'est M. Valentin Carderera. Artiste, amateur, archéologue, il dessine les monuments qu'il explore, et il possède quantité de morceaux curieux que personne ne lui a disputés, parce que personne n'en comprenait comme lui la valeur. Sans lui, nous aurions eu beaucoup de peine à trouver un correspondant à Madrid, et ce correspondant, ce sera lui-même. Mais en attendant que M. Carderera entretienne nos lecteurs de Goya et de Velasquez, de Madrazo et de Berruguete, nous devons leur faire connaître le grand et bel ouvrage qu'il vient de publier, et qui marque en Espagne un éclatant retour à l'étude des arts espagnols. Nous nous reposons de ce soin sur notre collaborateur, M. Burty.

CHARLES BLANC.

L'histoire de l'art espagnol semble se résumer en France dans celle de quelques maîtres illustres. Les grands noms d'Herrera le Vieux, d'Alonzo Cano, de Ribera, de Velasquez et de Murillo sont à peu près les seuls, avec ceux de quelques-uns de leurs élèves, qui aient franchi les Pyrénées, pour nous dire la gloire de cette école, et les Espagnols eux-mêmes ignorent tout ce que le moyen âge et la Renaissance ont laissé de belles choses dans les couvents ou dans les villes de l'Espagne.

Reconstruire l'art de son pays, à l'aide des monuments échappés à

l'indifférence du peuple, aux réactions politiques, aux excès d'un vandalisme brutal, et aux injures du temps, plus brutal et plus capricieux encore, tel est le but que M. Valentin Carderera poursuit, depuis trente ans, au milieu des fortunes les plus diverses. Ce qu'il y a de noble et d'élevé dans cette entreprise, à la fois nationale et cosmopolite, on en peut juger par les premières livraisons de l'*Iconographie espagnole*¹, et bien que ce grand ouvrage n'en soit encore qu'à son début, nous tenons à honneur d'en parler dès aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Disons tout d'abord que c'est au prix de fatigues inouïes, à l'aide d'une patience inépuisable, que M. Carderera a pu dessiner, quelquefois sous le marteau même des démolisseurs ou des fanatiques, des monuments dont la plupart ont aujourd'hui fatalement disparu². Plus d'une fois, comme le baron Denon pendant l'expédition d'Égypte, notre artiste archéologue a dû interrompre un croquis pour répondre à un coup de feu.

L'histoire de l'art n'est point seule intéressée à cette publication, et l'histoire générale pourra maintenant puiser avec toute confiance à des sources contrôlées par un esprit érudit et perspicace. Chaque jour, des auteurs scrupuleux de la vérité historique, des lecteurs qui aiment à chercher dans les traits de leur héros un reflet de son âme ou de son intelligence, demandaient à l'Espagne les portraits authentiques de ses grands capitaines ou de ses écrivains célèbres. Il fallait toujours les renvoyer à des images de pure convention, sans aucun intérêt par elles-

1. *Iconographie espagnole, ou Collection de portraits, de statues et monuments funéraires inédits des rois, reines, grands capitaines, écrivains et autres personnages de l'Espagne, depuis le XI^e siècle jusqu'au XVII^e, recueillis et dessinés par Valentin Carderera, peintre honoraire de la reine d'Espagne, membre des Académies royales de Saint-Ferdinand, de l'Histoire de Madrid, etc., etc., accompagnée d'un texte par le même auteur. A Madrid, à Londres, chez les principaux éditeurs d'estampes, et à Paris, chez Legoupil, boulevard de la Madeleine.*

2. A propos d'une statue funéraire de don Diego de Villamayor, qu'il avait dessinée en 1836, sur le tombeau de ce personnage, dans le couvent de Benevivere, M. Carderera dit : « Ce monument tombe aujourd'hui en poussière, à côté de plusieurs autres sur lesquels on observe encore des restes de belles et curieuses sculptures, et qui se trouvent dans un état de détérioration complète depuis la dernière révolution, époque à laquelle le monastère a été abandonné. » Et cependant cette statue, aussi intéressante pour les détails archéologiques du costume que pour les restes de coloration qui donnaient les tons précis des vêtements, était un des rares monuments de la fin du XII^e siècle espagnol, montrant combien, à cette époque, étaient encore sensibles dans l'ensemble les traits principaux du vêtement romain, à peine altéré chez les personnages riches par la fréquentation des chefs Goths.

mêmes. Croirait-on que parmi le nombre infini d'histoires, de biographies, de légendes publiées dans la Péninsule, il y a à peine un portrait antérieur aux rois catholiques qui ne soit apocryphe et ne présente des incohérences extravagantes dans le costume ou dans les accessoires. Il n'en faut pas même excepter la belle collection des *Hommes illustres*, publiée, vers la fin du siècle passé, par la *Calchographie nationale* de Madrid, à grands frais et avec les meilleures intentions du monde. Les splendides éditions de *Mariana*, et d'autres ouvrages qui furent mis au jour, à la même époque, avec un grand luxe typographique, sont déparés et dépréciés par les gravures qui les accompagnent. Ce sont des copies serviles de portraits apocryphes des rois d'Espagne, gravés à Rome, en forme de médaillon, par Arnold van Vesterhout, et publiés par A. Nipho, sous le règne de Charles II. Le portrait de ce prince et les trois qui le précèdent offrent seuls quelques garanties de ressemblance; les autres ont été conçus dans le système qui nous a dotés en France des effigies de Pharamond, de Clovis et de Mérovée. Cependant, cette série absurde servit de type pour les médaillons en pierre de la place de Salamanque, et pour une grande partie des statues qui couronnent les façades du palais royal de Madrid.

Mais lorsque la mollesse et l'ignorance perpétuaient de semblables hérésies, si préjudiciables à l'instruction des artistes et si offensantes pour la vérité, il était très-difficile de recourir aux monuments originaux. C'est là pourtant ce qu'a fait, en artiste d'un goût excellent, en archéologue consommé, M. Carderera. Fouillant les vieilles églises, pénétrant dans les anciens cloîtres, M. Carderera est allé courageusement relever les matériaux authentiques qu'il voulait mettre en lumière pour la plus grande gloire de l'art espagnol et pour l'utilité des peintres, qui ont si peu le temps de se livrer aux recherches de l'érudition. Tolède, Léon, Sahagon, Najera, Cardegna et Miraflores, dans les Castilles; Ripoll, Poblet, Scala Dei, Santas Cruces, en Catalogne, et bien d'autres monastères célèbres, étaient autant de musées inconnus, où, sans compter mille autres objets d'art, étaient réunies les plus belles, les plus curieuses statues. C'étaient les fidèles images de monarques, de guerriers ou de citoyens illustres. Là se conservaient encore des drapeaux enlevés à l'ennemi, des boucliers, des épées, des cuirasses, trophées de guerre suspendus après la victoire aux murailles des temples, auprès des vases d'or qui avant le combat avaient été voués aux saints protecteurs. Il fallait les découvrir, constater avec soin leur degré d'authenticité, les contrôler au moyen de monuments déjà connus, et les fixer irrévocablement sur le cuivre ou sur la pierre par un dessin naïf, exact et intelligent.



TOMBEAU DE DONA ISABELLE DE PORTUGAL

A la Chartreuse de Miradorès,

Mais que reste-t-il aujourd'hui de ces témoignages de la foi et de la puissance espagnoles? Bien peu de chose. L'Espagne, violemment agitée par des discordes intestines, s'est comme endormie pendant des siècles dans un excès de découragement. L'indifférence pour les manifestations diverses de la pensée s'est emparée de la nation tout entière, et c'est parce que le livre de M. Carderera est un symptôme de réveil et de vie, que nous avons tant de plaisir à le faire connaître à nos lecteurs.

La domination des Arabes a laissé en Espagne d'admirables traces de son passage dans l'architecture et dans les arts d'ornementation, mais la loi du Prophète défendant la reproduction figurée de l'homme, elle n'a eu d'influence directe ni sur la sculpture, ni sur la peinture. C'est donc dans la sculpture qu'il faut chercher le génie national, en quelque sorte autochthone, de l'Espagne.

Nous avons cité plus haut, dans une note, une statue de la fin du ^{xiii}^e siècle : les figures commémoratives de Ferdinand III et de sa femme, Béatrice de Souabe, dans le cloître de la cathédrale de Burgos, nous offrent des spécimens de l'art vers le milieu du ^{xiii}^e. La statue du roi, en pierre et de grandeur naturelle, présente ce détail caractéristique de l'écartement des jambes et des pieds, qui se retrouve dans la plupart des bonnes sculptures de cette époque, et qui était plus probablement une tradition d'école qu'une règle hiérarchique.

Les deux cénotaphes de don Alonzo, le savant, ont fourni à M. Carderera l'occasion d'une curieuse discussion historique, où il prouve que les rois d'alors faisaient exécuter leurs mausolées sous leurs yeux, comme le font encore les Chinois aujourd'hui pour leurs cercueils en laque, et qu'ils les plaçaient eux-mêmes de leur vivant dans des chapelles votives auxquelles ils léguaient de riches donations.

M. Carderera ne s'est point astreint à l'ordre chronologique dans la publication de l'*Iconographie espagnole*; aussi passerons-nous sans transition à la magnifique statue de Don Juan II de Castille. On sait que ce prince « lisait assidûment les livres des philosophes et des poètes, honorait grandement les personnes de science, avait beaucoup de talents naturels, était grand musicien. » De son règne date la vraie Renaissance espagnole; sa cour fut le théâtre de toutes les fêtes de l'art et de la poésie.

Le roi Don Juan de Castille,
Les infants de sa famille,
Où sont-ils?
Où sont ces beaux équipages?
Ces chevaliers et ces pages
Si gentils?

Où sont les neiges d'antan ? aurait répondu notre poète Villon à George Manrique, lorsqu'il murmurait cette strophe touchante ! Mais le merveilleux mausolée de la Chartreuse de Miraflores est encore debout, près de Burgos, pour nous donner, par les mille caprices de son ornementation et la somptuosité folle de son plan, un souvenir de cette époque chevaleresque et efféminée.

C'est la statue de la seconde femme de ce prince, Doña Isabelle de Portugal, que nous avons choisie pour l'une des illustrations de cet article. Nous laissons à M. Carderera le soin de la décrire lui-même dans son style vif, coloré et ferme qui, malheureusement, perd beaucoup de saveur et de charme dans la traduction : « Au lieu d'être couchée sur le dos comme le roi, elle s'appuie sur le bras gauche, le visage tourné vers la nef, soit que l'artiste ait voulu la mettre mieux en vue du spectateur, soit qu'il ait voulu exprimer la pudeur et la modestie, qui furent les traits distinctifs de toute sa vie. La tête porte une petite toque ou coiffe recouverte d'un voile léger, et une riche couronne, comme celle du roi, avec de hauts fleurons formés de petites perles et de pierreries, ainsi que le collier ciselé du travail le plus fin, qui tombe sur la guimpe légère servant à couvrir modestement le sein. Sur la robe longue qui descend jusqu'aux pieds, elle porte un justaucorps, tunique courte, vêtement qui ressemblait, bien que d'une coupe un peu différente, à celui que portaient dans ce siècle les princesses de France et de Navarre, ou bien encore au *guarda-corps* des reines d'Aragon. Deux ouvertures pratiquées dans le manteau royal donnent passage aux manches bouffantes de la robe longue, et restent à jour par-dessous, bien que retenues de distance en distance par trois nœuds ou *caques*, dont les bouts forment un épi de petites perles. De chacune de ces ouvertures sort en plis ondulés la chemise, fausse ou vraie, imitant la toile fine, mode que les grandes dames de ce règne se plurent à exagérer, et qui ramena peu à peu en Espagne l'usage des *manches perdues*, dont la mode se conserva depuis Isabelle la Catholique jusqu'à Doña Isabelle, troisième femme de Philippe II. La princesse soutient, de ses deux mains gantées et garnies de bagues précieuses, un livre de dévotion ouvert et enveloppé d'un tissu de brocart, suivant l'usage des Orientaux, qui renferment encore aujourd'hui leurs livres sacrés dans de riches étoffes parfumées. Faisons remarquer encore les sandales ou *chapins*, mode introduite, selon toute probabilité, par les Arabes, et qui persista en Espagne jusque vers le milieu du *xvii*^e siècle. La disposition élégante des plis, le mérite des ornements et des garnitures, et d'autres détails d'un fini remarquable, révèlent la touche de Gil de Siloé, qui mit la dernière main à cette statue. »

Ce Gil de Siloé, né à Burgos, sculpteur aussi habile qu'ingénieux architecte, commença en 1486 les travaux du mausolée de Miraflores, tout entier en albâtre et en marbre du grain le plus fin, et le termina en moins de quatre ans et demi. Malgré les mutilations de tout genre que lui ont fait subir l'imbécile avidité des touristes, et le vandalisme des soldats de l'invasion ou des forcenés politiques, la Chartreuse de Miraflores est encore aujourd'hui un des restes les plus intéressants de cette Renaissance espagnole qui précéda le règne d'Isabelle et de Ferdinand. Napoléon eut, dit-on, l'intention d'en faire transporter le mausolée à Paris, et ne céda que devant les difficultés de l'opération. A défaut des originaux que nous avons failli posséder, l'Espagne pourrait tout au moins nous envoyer des moulages qui, comme ceux de la fameuse cheminée de Bruges, au Louvre, reproduiraient l'ensemble et les détails de ce monument, où l'albâtre et le marbre semblent moins avoir été sculptés que pétris comme de la cire.

« La reine Isabelle la Catholique était remarquable par la perfection
« et la juste proportion de toute sa personne. Elle avait le visage beau,
« le teint blanc et plein d'éclat, les yeux bleus avec une nuance de vert,
« le regard gracieux et modeste, la taille moyenne, le geste agréable, la
« voix douce. » A ce portrait tracé par H. Florez, en rassemblant les documents des contemporains, nous joindrons ce trait de l'auteur du *Char des Dames*, qui peint la souveraine : « L'attitude de la très-chrétienne reine
« était d'une gravité remarquable, ainsi que tous les mouvements de
« son corps. »

Tous les portraits connus de la reine dataient du xvii^e siècle, et les disciples d'Alonso Cano n'avaient fait qu'altérer la vérité du type en ajoutant à leurs copies la chaleur pittoresque de l'exécution. Celui qui exista à la Chartreuse de Miraflores jusqu'au commencement de ce siècle, la représentait dans un âge assez avancé. Le portrait que nous trouvons reproduit dans l'*Iconographie espagnole* est, avec celui du roi Ferdinand, le seul qui les représente dans leur jeunesse. Ils sont tirés l'un et l'autre d'un tableau votif, conservé aujourd'hui dans le musée national. La Madone, avec son fils sur les genoux, occupe le centre du tableau, assise sur un trône gothique du travail le plus délicat. Au premier plan et à la droite de la Vierge, on voit le roi catholique auprès d'un prie-Dieu, avec le prince Don Juan, et derrière lui saint Thomas d'Aquin, comme titulaire du couvent d'Avila, auquel ce tableau était destiné. Du côté opposé est la reine Isabelle avec sa fille aînée, et sur le second plan, saint Dominique avec saint Pierre, martyr de Vérone.

Ce curieux tableau, d'environ cinq pieds et demi en carré, date évidemment des dernières années du xv^e siècle. Quel en est l'auteur ? On

ignore malheureusement les noms de la plupart des artistes de cette période de l'art espagnol ; mais nos lecteurs nous sauront gré de transcrire ici la savante notice de M. Carderera, à propos du maître présumé : « Dans les premières années du règne de Ferdinand et d'Isabelle, deux peintres d'un mérite reconnu parcouraient les villes de la Castille, depuis Salamanque jusqu'à Burgos. On suppose que l'un d'eux était Fernando Gallegos, qui a été surnommé l'Albert Dürer espagnol ; l'autre était Pedro



PORTRAIT DE JEANNE LA FOLLE.

Berruguete. Le premier a laissé de magnifiques échantillons de son talent dans la cathédrale de Zamora, et dans plusieurs tableaux de l'église de Salamanque. Quant au second, Pedro Berruguete, on lui voit exécuter la plus grande partie du retable du maître-autel de la cathédrale, précisément à l'époque où commencèrent les travaux du couvent de saint Thomas d'Avila. Il est donc naturel de supposer que l'auteur d'un travail aussi important et hors ligne dut être également le même qui fut chargé des travaux du couvent et de ceux-là surtout qui regardaient l'embellissement des appartements royaux. » Berruguete fut peintre de Philippe le Beau, et, d'après le dire de son biographe Cean Bermudez, il eut, vers 1480, un fils qui fut le célèbre Alonzo Berruguete, peintre favori de

Charles-Quint, et le premier qui importa en Espagne le grand style de Florence et de Rome.

Chacun sait la touchante histoire de Jeanne d'Aragon. Elle traverse l'histoire avec le douloureux surnom de Jeanne la Folle. A seize ans, la fille chérie des *monarques catholiques* épousa l'archiduc d'Autriche Philippe, surnommé le Beau, fils de l'empereur Maximilien et de Marie, héritière de Bourgogne et de Flandre. Elle perdit, vers l'an 1506, celui qu'elle aimait jusqu'à l'idolâtrie, et vécut encore de longues années, les yeux fixés sur son cercueil, conversant sans cesse de l'âme et des lèvres avec celui qui cependant n'avait point, dit-on, aimé qu'elle. Rien n'est plus simple et plus touchant que le portrait, que nous avons fait reproduire, de cette mélancolique fille du Nord, qui fut brûlée jusqu'à l'âme par les passions trop ardentes de l'Espagne. Les yeux rongis se cachent à demi sous les paupières gonflées; la bouche est fermée à tous les sourires de la terre; le front, poli et froid, ne reflète plus les luttes de l'intelligence, et les mains s'entrecroisent avec un mouvement familier aux personnes absorbées par une distraction profonde.

Elle porte le costume à la fois fastueux et sérieux de la cour de Bourgogne. Sur la toque de dessous qui, dans la peinture originale, est de couleur orange rehaussée de petites fleurs, elle porte une grande coiffe de velours noir, appelée alors *cubrichel*¹. Une guimpe noire, brodée d'or, recouvre la poitrine sur laquelle est suspendu à un cordon noir un gros rubis entouré de diamants. La robe, couleur carmin vif, à manches longues et amples, est bordée de riches fourrures dans toute sa circonférence, et garnie de petites roses d'or émaillées de blanc et de vert, avec une pierre précieuse. Ce vêtement en laisse voir un autre par-dessous, de couleur rougeâtre, galonné d'or sur les bords. La robe est assujettie autour de la taille par une ceinture d'or dont l'un des bouts descend jusqu'à terre. M. Carderera attribue ce portrait, qu'il croit peint d'après nature, à quelqu'un des peintres de l'école de Bruges. Il a à peine trente centimètres de hauteur, et l'on trouve, dans l'inventaire des objets d'art et de linge de luxe laissé par la princesse Marie d'Autriche², cette note qui pourrait bien se rapporter au portrait que nous reproduisons : « Ung petit double tableau en l'ung des coustez duquel est le feu roy dom Philippe et en l'autre Madame ayant un béguin en sa teste. » Un amateur de Madrid, possède, en effet,

1. Notons au passage que cette mantille opaque et lourde n'eut aucun succès chez les dames espagnoles, dont elle dissimulait, en la fatiguant, l'abondante chevelure.

2. *Inventaire fait à Malines, le 17^e de juillet, en présence de Madame, monseigneur le comte de Montrevel et M. de Montbaillon.* Publié par la Société de l'Histoire de France. L'original est écrit en partie de la main de Marguerite, ou annoté par elle.

un portrait de Philippe le Beau, « portant robe de drap d'or fourrée de sable, » qui pouvait faire pendant à celui-ci.

Les cinq premières livraisons de l'*Iconographie espagnole* nous offrent encore un portrait de Philippe II, debout, vêtu de velours noir, pâle, amaigri, la main appuyée sur une chaire de forme austère, et qui est de la réalité plastique et historique la plus saisissante ; un Don Juan d'Autriche, et le grand-duc d'Albe, don Fernando Alvarez de Tolède, d'après le Titien. Ce sont au moins ceux qui nous ont le plus frappé, au double point de vue de l'art et de l'histoire.

L'exécution de ce grand et bel ouvrage est digne de la pensée qui l'a inspiré. Toutes les planches ont été exécutées d'après les dessins originaux de M. Valentin Carderera ; c'est dire qu'elles possèdent la plus précieuse des qualités, celle que les artistes appellent le *caractère*.

Deux planches, les portraits d'Isabelle et de Ferdinand le Catholique, ont été chromolithographiées, à Paris, par M. Émile Beau, et imprimées par M. Lemer cier ; on retrouve ainsi dans ces fac-simile les tons de la peinture originale. Les sculptures sont reproduites par des lithographies à deux tons. De ces lithographies, les unes ont été exécutées à Paris par MM. Sudre et A. Lemoine, les autres à Madrid, sous les yeux de M. Valentin Carderera, par MM. Carlos Mujica, Jose de Mendez, J. Reinhard, Fichot et Regamey, B. Blanco, C. Legrand et J. Vallejo.

Nous pensons, pour notre part, que M. Valentin Carderera aurait tout à gagner en formant autour de lui une école de jeunes lithographes. Ce qu'il faut dans le cas présent, c'est avant tout l'extrême sincérité de la traduction. L'habileté du procédé (et elle arrive toujours assez vite) n'est, en quelque sorte, que secondaire dans un ouvrage qui emprunte son intérêt le plus vif des matériaux mêmes où on l'a puisé. Cette naïveté s'altérerait bientôt loin des regards du maître, et en dehors du milieu indigène où furent produits les originaux.

Nous avons étudié longuement et présenté de notre mieux au lecteur les livraisons qui ont déjà paru de l'*Iconographie espagnole*. Cinq seulement ont été données au public ; les vingt autres sont en préparation, et paraissent tous les deux mois avec un texte espagnol et français en regard. Nous nous réservons de revenir quelque jour sur cette magnifique publication. Le discours préliminaire qui précédera les deux volumes réunis contiendra le résumé des découvertes de M. Valentin Carderera, satisfaction inattendue donnée par l'Espagne aux aspirations de notre époque, l'étude de l'art éclairant et fortifiant la philosophie de l'histoire.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Londres, le 10 avril 1860.

Des circonstances imprévues m'ont empêché, à mon grand regret, pendant quelques mois, d'apporter mon humble pierre au monument que vous élevez à la gloire des arts; mais voici enfin pour moi le moment de reprendre ma tâche, et je le dois, sous peine d'être accusé de négligence et d'indifférence : négligence envers vous, indifférence à l'égard des événements artistiques dont se compose, en si grande partie, la vie intellectuelle de cette grande cité d'où je vous écris.

Aussi bien, l'importance des nouvelles que j'ai à vous donner rendrait mon silence d'autant moins excusable : vous allez en juger.

Et d'abord, la saison s'ouvre d'une manière qui fait vraiment honneur à l'activité des artistes anglais : quatre « Salons » sont déjà en pleine existence, et deux mille quatre cents productions nouvelles sont là, commandant l'attention et sollicitant le patronage du public. Ces expositions sont les suivantes : Institution britannique; — Société des femmes artistes dans Pall-Mall; — Institution des Beaux-Arts dans « Portland Gallery; » — Société des artistes anglais dans Suffolk-Street, Pall-Mall. Cette dernière exposition, qui n'est pas la moins intéressante des quatre, tant s'en faut, n'est ouverte aux amis de l'art et aux curieux que depuis le 26 du mois dernier.

Parmi les productions qui appellent ainsi les regards et affrontent la critique, le nombre des œuvres consciencieuses témoigne, par son accroissement, d'un progrès incontestable. A la grande joie des hommes de bon sens, nous voici presque délivrés, cette fois, de cette rage d'innovation rétrograde qui a produit un si absurde mélange des naïvetés de l'art primitif avec une imitation microscopico-photographique des paletots patentés, des favoris roux, des habits d'Oxford, des crinolines, et que sais-je encore? Décidément, la manie préraphaélite et photographique s'en va, laissant toutefois derrière elle l'habitude d'un travail plus soigné, tant en ce qui touche le dessin qu'en ce qui concerne le traitement du sujet. Et c'est là une qualité dont l'absence se faisait singulièrement sentir, il y a quelques années, dans l'école anglaise.

Il y a aussi diminution notable dans le nombre de ces peintures insipides, conventionnelles et prétentieuses qui avaient coutume de remplir les expositions. Mais, d'un autre côté, il faut bien le dire, il y a déclin en ce qui concerne l'importance des sujets. La peinture historique est délaissée, ou abordée avec une timidité telle, que pas un seul ouvrage de ce genre ne s'élève au niveau de rigueur. Le paysage, qui gagne tant à se marier à des épisodes historiques, tend de plus en plus à représenter le vide et le

silence du désert. C'est tout au plus si les marines vont jusqu'à nous montrer un vaisseau à demi naufragé. Une solitaire barque de pêcheur glissant à l'aventure ; des flots paresseux venant caresser les pieds rouges d'enfants égarés sur la plage, ou assaillir les guêtres imperméables d'un pêcheur de crevettes ; voilà pour les scènes maritimes !

Et pourquoi cela ? Parce qu'il faut plaire à Mécène, c'est-à-dire au public qui paye ; parce qu'il faut — ici du moins — s'accommoder aux exigences d'un goût tranquille, systématique, qui fait sa part au puséisme, et sa part au quakérisme. Batailles, lutttes navales, figures, etc., tout cela se peut faire, mais ne se... vend pas !

Consolons-nous, en songeant qu'il y a au moins des artistes qui, dans leur désir de concilier de leur mieux ce qu'ils doivent aux tendances du public et ce que l'intérêt de l'art prescrit, se sont étudiés à donner au style du *genre* une importance qu'il n'avait pas jusqu'ici connue, et ont déployé dans cette sphère une admirable combinaison du sentiment, de la science et de l'habileté pratique.

Pour ce qui est de la sculpture, aucune de ces expositions n'est considérée comme le palais affecté à cette sérieuse déesse. Le peu d'objets appartenant à cette branche de l'art se trouve donc là comme des choses qu'on trouve, mais qu'on ne cherchait pas.

Maintenant, trêve de réflexions générales ; il est temps de nous plonger dans le *mare magnum* des individualités.

Procédant par ordre de date, je parlerai d'abord de « l'Institution britannique, » qui contient six cent quarante-neuf sujets ; et, parmi les plus notables, je citerai les productions, si soigneusement travaillées, de M. T.-D. Diksee, celles de P.-H. Calderon et de J.-A. Houston ; les tableaux, si parlants, de H. O'Neil, H. Weigall, G. Smith, et surtout ceux de M. T.-P. Hall, représentant les domestiques d'un artiste en train de critiquer l'œuvre de leur maître. Ces ouvrages appartiennent tous à la classe de ceux qui tiennent le milieu entre les tableaux de genre et la peinture historique moderne, — un peu au-dessus de la première catégorie, un peu au-dessous de la seconde. M. Frost n'a que deux petits tableaux, mais ils rappellent ses triomphes. Buckner est aussi gracieux que de coutume ; mais, cette fois, il a abandonné ses beautés aristocratiques pour d'hyperboliques bergers et des enfants italiens. Gilbert et Cruikshank reproduisent avec succès les sujets affectionnés par Callot et Borgognone. Ceux qui priment dans le paysage sont : MM. T. Danby, E.-W. Cooke, J. Giles, J. Ritchie, E.-J. Niemann, G. Chester, H.-B. Gray, etc. Pour les marines, je citerai, au premier rang, A. W. et E.-C. Williams, et, pour les sujets vénitiens, Greppi, de Fleury, Hering. En fait d'intérieurs, le sceptre est tenu par L. Haghe, bien que, dans ses peintures à l'huile, il soit plus faible que dans ses fameuses aquarelles. L.-J. Wood, Stannard et G. Stansfield nous offrent les meilleurs spécimens des tableaux à perspective. Holland traite avec succès les sujets italiens, et Ansdell a déployé sa facilité ordinaire dans les compositions espagnoles. MM. Rimer et miss Stannard sont les reines des fleurs ; M. J. Lance continue à être le roi des fruits. M. Duffield domine dans le royaume de la nature morte. Ici, toutefois, Horlor et Hincks méritent d'être honorablement cités. Quant aux chiens de M. T. Earl et aux chevaux de M. J.-F. Herring, il y a longtemps que le public les connaît et les aime.

Cette revue rapide serait incomplète si j'oubliais une étude de tête de femme en marbre par M. Thornycroft, un buste d'enfant par M. A. Munro, et une tête de Titania par M. Lawlor.

Je voudrais bien ne pas manquer aux lois de la galanterie ; mais comment taire que, cette année, les efforts du beau sexe n'ont pas tenu tout ce que, dans les années précé-

dentes, ils avaient promis? Les noms de mistress E. Murray, mistress Oliver, miss Stoddart, miss Gillies, miss F. Hewitt, sont à peu près les seuls noms qu'en bonne conscience il est permis de signaler, sur les cent cinquante et plus qui signent les productions féminines étalées dans ce Salon.

Si nous passons de là à « l'Institution des Beaux-Arts » dans « Portland Gallery, » nous trouverons quelque chose qui ressemble à de la peinture historique dans un tableau de M. R.-S. Lauder, *le Christ bénissant le pain*. Cela est plein de sentiment et d'expression; mais le type n'est pas assez noble pour le sujet, défaut plus sensible encore dans un tableau du même artiste, représentant *le Christ renié par saint Pierre*. Dans le genre sentimental et populaire, la première place appartient à M. Dicksee; viennent ensuite MM. J.-G. Naish, A. Provis, Ossani, Stark et mistress E. Murray. Les meilleurs paysages et les meilleures marines sont de MM. G.-A. Williams, A.-W. Hunt, Lauder, J. Adam, H.-B. Gray, Huntingdon, et mistress Oliver. M. L.-J. Wood l'emporte sur ses rivaux dans la perspective, comme M. J.-D. Adams dans les fruits, et M. Herring dans les chevaux. Le préraphaélisme, et, si je puis ainsi parler, le photographisme, ont ici l'avantage du nombre, mais c'est tout; et miss Flora Claxton leur donne, dans sa vive et fantasque parodie intitulée *the Choice of Paris*, la leçon la plus verte et la mieux méritée.

La plus importante des expositions est celle des « Artistes britanniques. » Elle ne contient pas moins de huit cent soixante-neuf objets d'art; et, bien qu'elle ne présente rien de tout à fait hors ligne, elle atteste un progrès très-réel. Le cadre où je suis resserré m'interdisant les détails, je manque de place pour m'arrêter aussi longtemps que je le voudrais au seul tableau de cette exposition qui ait un caractère historique, la *Marguerite d'Anjou* de M. Hurlstone. Je regrette aussi de ne pouvoir m'occuper d'autres tableaux qui, avec moins de prétentions, ont peut-être plus de mérite, et notamment des charmants ouvrages de E. Roberts, d'un sentiment si exquis et d'un travail si méritoire. Il faut que je me contente de nommer en passant M. Dicksee (qui ne brille pas ici autant que dans « Portland Gallery »), mistress E.-J. Cobbett, G. Cole, C. Nicholls, J. Noble, etc. Parmi les peintres de genre, je ne saurais me dispenser de mentionner MM. J. Tennant, G.-A. Williams, E. et H.-J. Boddington, W.-W. Gosling, J. Syer, V. Cole, J.-J. Wilson, A. Gilbert, J. Meadows, J. Danby, J.-C. Ward, E. Hayes, W.-C. Knell, etc., qui offrent un heureux choix de marines et de paysages. Et les fleurs de mistress Rimer, et les fruits de Duffield, et les moutons de Vaineuright, et les chiens de T. Earl, comment passer tout cela sous silence?

En ce qui touche les aquarelles, celles de M. A. Moore et de M. J. Campbell jeune témoignent d'une grande fidélité et d'une patience à l'épreuve, mais sans une étincelle de sentiment artistique. Les productions de cette espèce ont été très-bien définies par un habile rédacteur de l'*Athenæum*, lorsqu'il a écrit : « Oh! que de mensonges l'on fait dire à la vérité! »

On ne peut pas prétendre que l'impression produite par ces quatre expositions soit désagréable, mais elle ressemble à de la fatigue. Les tons éclatants et les effets outrés qui dominent dans ces Salons font soupirer après quelque chose de plus simple et qui repose. Or, c'est précisément ce qu'on trouve dans la galerie française de Pall-Mall, où l'infatigable M. Gambart a réuni près de trois cents ouvrages de choix, fournis par la France, la Belgique et la Hollande. Il est vraiment impossible de trop louer le zèle de cet heureux et entreprenant éditeur des œuvres d'art, et il n'est que juste de dire qu'il rend aux artistes anglais et étrangers des services inestimables. Combien y avait-il de

gens, dans le public anglais, il y a quelques années, qui connussent Rosa Bonheur, Breton, Châplin, Couturier, Dubufe, Fauvelet, Frère, Meissonier, Müller, Plassan, Ruiperez, Trayer, Troyon, Veyrassat, et tant d'autres aujourd'hui comme naturalisés en Angleterre? Qui calculera la portée de l'influence que l'étude des artistes étrangers peut avoir sur le développement de ces jeunes artistes anglais qui, travaillant encore sans parti pris, cherchent autour d'eux des suggestions fécondes et des exemples? Et puis, combien les artistes français ne sont-ils pas redevables à M. Gambart, pour leur ouvrir ainsi un opulent marché où trois cent mille francs, tout au moins, se dépensent chaque année en œuvres d'art?

Je reviendrai sur cette collection d'élite. Car, aujourd'hui, je ne pourrais lui accorder l'attention qu'elle mérite, sans sortir des limites qui me sont assignées. D'ailleurs, elle n'est pas encore complète. On y attend des tableaux de Gérôme et de Van Schendel; d'autres, qu'on attendait, sont arrivés, mais non encore placés. Parmi ces derniers, je signalerai un charmant et consciencieux tableau de M. Moschelès, inspiré par une des plus douces mélodies du père de l'artiste, le célèbre compositeur que vous savez.

Il me reste à vous dire qu'il y a eu déjà de nombreux achats, l'honnête John Bull n'étant rien moins qu'avare de son patronage, toutes les fois qu'on chatouille son orgueil national ou qu'on fait appel à sa curiosité. De fait, les ventes publiques n'ont jamais été aussi actives et n'ont attiré autant de monde que dernièrement, et certes les acheteurs n'y vont pas de main morte, témoin les prix payés samedi et lundi pour des tableaux anglais modernes exposés chez Christie, où un dessin à l'aquarelle de Lewis a été payé 14,500 fr., et un de Turner 8,725 fr. Là aussi on a payé deux tableaux par Philipp 11,000 et 15,000 fr., — un paysage de Marshall 8,000 fr., — deux marines, par Hooks, 40,000 fr. chacune, — un paysage de Linnell, et un autre de Wilson, plus de 9,000 fr. chacun, — et enfin les deux célèbres tableaux de Turner, qui représentent Ostende et le Canal Grande à Venise, 44,300 fr. et 63,000 fr. On dit que les deux derniers ont été achetés par M. Gambart; mais si c'est pour lui ou pour d'autres, on l'ignore.

Et notez que ces achats n'empêchent pas de trouver de l'argent pour une foule d'autres objets : pour l'érection du « Palais du Peuple », à Muswell Hill, sous la direction de M. Owen Jones, — pour l'établissement d'une galerie nationale à Manchester, — pour un nouvel « Art union of England ». A quoi il faut ajouter la faveur accordée, en bonnes espèces sonnantes, à toutes sortes de publications artistiques, comme l'atteste, entre mille autres preuves, le succès toujours croissant de la *Nouvelle Revue photographique de Londres*, par M. Silvy, de la *Collection des personnages célèbres*, par le même, et de maint autre ouvrage lié au culte des arts.

En terminant, j'ai à remplir un bien triste devoir : celui de vous annoncer la mort de la célèbre mistress Jameson, dont j'aurai occasion d'apprécier, dans une lettre subséquente, les écrits artistiques et le génie critique.

COLLECTIONS PARTICULIÈRES DE TABLEAUX, A BRUXELLES

Bruxelles, 1^{er} avril 1860.

En Belgique, où il y a un grand nombre d'artistes et où il semblerait qu'ils dussent trouver des sympathies de toutes sortes, les amateurs d'art sont relativement très-rares. Ainsi, à Bruxelles même, deux amateurs, deux émules, MM. Van den Berghe et Van Becelaere, s'étaient formé des galeries de tableaux. Le public semblait s'amuser d'une rivalité si digne de son intérêt. On visitait ces musées particuliers comme on allait voir les curiosités les plus banales de la ville. Les *Guides* les recommandaient aux étrangers, et c'est ainsi qu'elles sont devenues presque célèbres. N'est-ce pas une chose remarquable qu'un amateur de tableaux, assez passionné pour former une galerie, n'arrive qu'à passer pour un original, dans un pays où les arts sont en honneur depuis quatre siècles?

Faut-il chercher la raison de cette singularité dans le caprice du public, qui attache du prix aux objets plutôt à cause de leur rareté, que pour leur valeur même? ou bien un pays artiste depuis si longtemps est-il à ce point blasé sur les beautés de l'art! Ses musées en sont pleins; elles font la richesse des églises; les particuliers en conservent les spécimens comme des reliques. Quant aux tableaux, aux statues modernes, n'y a-t-il pas des expositions nombreuses où, si l'on est amateur, on peut aller tous les jours, pendant un ou deux mois, pour la somme de dix francs ¹, se réjouir les yeux et l'esprit? On est tous les ans, ou même tous les six mois, — car les expositions ne finissent point en Belgique, — propriétaire en quelque sorte d'un *Salon* où sont accrochés plusieurs centaines de tableaux, et dressées quelques douzaines de statues. Il n'y a que les chefs-d'œuvre qui puissent résister à une exhibition de deux mois, et les chefs-d'œuvre sont rares, bien rares chez nous!

Il y avait à Bruxelles quatre collections particulières de tableaux : celles de MM. Van den Berghe, Van Becelaere, Pauwels et Goethals. M. Van den Berghe est mort; sa collection est dispersée. Elle n'était point très-intéressante; à quelques œuvres de mérite, telles que *la Leçon de Musique*, de M. Decamps; *la Chasse aux sept lions*, de M. Horace Vernet, que la gravure a rendue célèbre, avait été mêlée sans goût toute une cohue de tableaux médiocres, dont la moitié peut-être avait été acquise par M. Van den Berghe par pure philanthropie.

La collection de feu M. Van Becelaere sera vendue les 11, 12 et 13 avril. Elle est beaucoup plus importante que la précédente. Non-seulement les tableaux y sont plus nombreux, mais ils ont été choisis avec plus de tact. Une trentaine de compositions de petits maîtres qui avaient la vogue il y a vingt ans, font une assez pauvre mine au milieu des œuvres plus modernes. Ce sont pour la plupart des pastiches de Téniers et d'Ostade, de Gérard Dow et de Metsu; en paysage, des souvenirs bien pâles de Wynants et d'Hobbema. Il y a aussi quelques restes du romantisme belge, imitation

1. En Belgique, les commissions d'exposition délivrent, pour la somme de cinq à dix francs, des cartes permanentes d'entrée au Salon.

du romantisme français. M. Wappers était le prophète de cette petite école de la couleur quand même; aussi son talent a-t-il laissé des traces chez M. Van Becelaere, et l'on se demande, en voyant son *Faust et Marguerite*, comment on avait du goût, il y a vingt-cinq ans, pour de si vulgaires images.

M. Van Becelaere n'aimait pas trop les œuvres de ses compatriotes, à en juger par le petit nombre de tableaux belges qu'on voit dans sa collection. Il était porté plutôt vers les français. Mais, n'eût-il point goûté le talent de ce peintre, il lui fallait un tableau de M. Leys, et il en avait un. *Le Fabricant d'armures* n'est ni meilleur ni moins bon que tant d'autres compositions de l'artiste anversois. C'est toujours le même parti pris de vieillesse. Je n'ai jamais partagé l'admiration fanatique de certains critiques pour ce peintre qui n'est pas de notre siècle. M. Willems aussi a rarement représenté l'époque moderne. Il y a de lui chez M. Van Becelaere un tableau prétentieusement intitulé *les Trois âges*, qui représente deux femmes et une enfant des environs de Paris. C'est une peinture sobre et harmonieuse qui vaut mieux, à mon avis, que les réminiscences de Metsu auxquelles M. Willems nous a habitués. On voit avec celui-ci deux autres tableaux moins importants : *des petits chiens*, de M. J. Stevens; *des animaux*, de M. Verboeckoven; *le Réveil de Montaigne*, de M. Hamman, qui s'est trop souvenu de Véronèse, comme toujours, en peignant ce tableau, et quelques autres toiles médiocres dont il est inutile de faire mention.

Les peintres hollandais sont représentés par MM. Ten Kate, Van Hove, Schelfoet, Koekkoek, Kuitenbrouwer; les Allemands par M. Achenbach; les Suisses par M. Calame, — tous réputés maîtres en leur genre.

Par le nombre et la qualité, les peintres français ont dans cette collection une grande importance. Trois Géricault d'abord : *Le Maréchal ferrant*, tableau de genre, d'environ un mètre de largeur sur 70 centimètres de hauteur, figures de 35 centimètres; le cheval et le maréchal sont superbes; le maître du cheval a un bon caractère bien villageois; un enfant, à gauche de la composition, n'est point heureux. — *Un dragon à cheval*, vu de dos, lancé à fond de train vers l'horizon sombre, où sans doute se livre une bataille. Belle étude d'un ton violent, mais très-harmonieux; le tableau est en hauteur, — (de 70 centimètres environ). Enfin, une *Étude d'âne*, de grandeur naturelle; l'animal est coupé au poitrail; la tête est peinte avec une grande bravoure et dans ces tons roux, chauds, que Géricault semble avoir parfois empruntés à Rembrandt.

Un tableau de Léopold Robert, intitulé, je crois, *la Bénédiction*, froid, sec, maladif, page inutile dans l'œuvre de l'artiste.

Deux tableaux de Brascassat : le plus important, *Moutons surpris par les loups*, est habilement composé, mais d'une couleur fausse, antipathique. Brascassat n'a-t-il pas eu, en France, la même vogue que M. Verboeckoven en Belgique?

Une Tentation de Saint-Antoine, de M. Hesse, dont il n'y a rien à dire.

La Chute de l'Empire, allégorie de M. Horace Vernet. Placé à côté de *l'Arabe*, de M. Delacroix, ce tableau paraît plus triste, plus froid, plus empesé qu'il ne l'est peut-être en réalité. Cet Arabe de M. Delacroix s'élance vraiment au combat; il fond sur le spectateur avec cette fougue presque fantastique qui emporte les cavaliers des légendes allemandes. On comprend qu'il puisse semer la mort autour de lui : peinture large, ardente dans la touche et le ton, point réelle; c'est dans le pays des rêves qu'on crée ces fantaisies émouvantes.

Deux ou trois paysages de M. Diaz, dorés et transparents, où nulle forme n'est accusée, et au milieu desquels se meuvent des fantômes de femmes et d'enfants.

Palizzi; — des animaux très-réels, dans des paysages un peu durs, et humant une atmosphère crue à force de franchise.

Une Jeune fille rêvant, de M. Baron. Comme toujours, la figure est pleine d'afféterie, mais le paysage est délicieux de ton. Deux tableaux, de M. Robert-Fleury, *Luther en méditation* et *Lecture maternelle*, — fauves, sombres, bitumineux de parti pris. Un paysage très-largement peint, de M. Cogniard. Une esquisse de M. Jules Dupré. Une autre de M. Gudin, *Souvenir des côtes de la Méditerranée*. — *Poltrot de Méré en embuscade*, de M. Comte, aussi finement, aussi fermement touché qu'un tableau de M. Meissonier. — *Jeanne d'Arc dans sa prison*, petite composition qui ne donne pas une bien haute idée du talent de Devéria. — Des *Chasseurs lilliputiens*, dans une plaine grise, sous un ciel gris, par M. Decamps. — *Un troupeau de moutons*, de M^{lle} Rosa Bonheur, grande esquisse très-avancée, qui rend l'impression vraie d'un jour pluvieux. — Des bestiaux et un petit paysage de Troyon. Le paysage est un chef-d'œuvre tout simplement, et ne serait pas déplacé à côté des maîtres hollandais du XVII^e siècle. *La garde-malade*, intérieur breton, de M. Guillemin. — Des *Canards*, de M. Couturier. Une *Basse-Cour*, de M. Jacque. — *Attaque des côtes espagnoles*, scène du XVII^e siècle, par M. Isabey, tableau assez important par la composition, et une *Jeune fille Louis XV*, du même artiste. Des tableaux de MM. Belly, Aze, etc. Telles sont les principales œuvres de cette collection particulière qui, dans peu de jours, sera vendue, en trois vacations, à vingt-cinq ou trente amateurs et marchands; il a fallu vingt ans pour la former.

La collection de M. Pauwels, le grand industriel, n'est encore qu'un noyau, une sorte de germe appelé à croître et fleurir rapidement, si l'on se fie à l'ardeur avec laquelle M. Pauwels encourage nos jeunes artistes. Il n'est pas encore riche en tableaux, bien qu'on aille déjà admirer chez lui des œuvres de M. Gallait, de son élève, M. Cermack (qui habite Paris aujourd'hui), de M. J. Breton, de M. Charles Degroux, des panneaux décoratifs d'une exécution très-vigoureuse de M. Kuitenbrouwer, des paysages de Roelofs, une répétition des *Mignon* de Scheffer, exécutée par l'artiste lui-même, etc., etc.

Mais M. Pauwels ne se contente point de décorer ses salons de quelques tableaux de chevalet; il a commandé à M. Degroux, un de nos jeunes artistes qui ont le plus bel avenir, une scène historique : grande toile qui figurera à l'exposition de Bruxelles, et que je ne prétends pas juger avant le public. Puis, M. Pauwels fait tailler ou fondre des statues comme ferait un Médicis. M. Victor Van Hove, dont le *Nègre* a été très-remarqué à l'Exposition universelle de Paris, a exécuté pour le plus ardent de nos amateurs un *Nervien* et une *Nervienne* qui certainement feront sensation au Salon prochain, un second *Nègre*, pendant du premier, et enfin l'artiste travaille aujourd'hui à deux groupes en marbre, sujets bibliques que la statuaire n'avait pas abordés encore.

M. le général Goethals est un amateur difficile, qui n'admet qu'un choix sévère et sait se contenter d'un petit nombre de tableaux, pourvu qu'ils soient de premier ou au moins de second ordre. Permettez-moi de m'arrêter plus longuement chez lui, et de ne point passer, en les décrivant sèchement, sur des œuvres qui tiendraient parfaitement leur place dans un musée.

Malheureusement, les tableaux de M. Goethals sont accrochés çà et là dans les salons de son hôtel, au lieu de se trouver alignés sous un beau jour, à la fois doux et lumineux, dans une galerie disposée pour les faire dignement apprécier : le clair-obscur est presque un outrage pour certaines œuvres profondes ou viriles, êtres vraiment doués de la vie, qui ont droit à la pleine lumière. On éprouve une certaine sensation

de tristesse lorsqu'on se trouve vis-à-vis d'un paysage de Marilhat, à peine éclairé d'un demi-jour, à une grande distance de fenêtres garnies de rideaux. Le Marilhat de M. Goethals a une double importance; ses dimensions d'abord — (4 mètre 25 cent. environ de haut. sur 75 cent. de largeur) — puis le site représenté. C'est un paysage d'Auvergne, très-sauvage, et d'une grandeur qui ne le cède en rien au plus beaux souvenirs du voyage de l'artiste en Orient.

M. Goethals possède l'esquisse d'un grand tableau de M. Troyon, qui appartient au gouvernement français. L'esquisse m'a semblé plus lumineuse, plus franche d'aspect que la grande toile du Musée du Luxembourg. Dans le même salon, on voit deux études de femme; l'une, de M. Couture, a servi à sa grande composition de l'*Orgie romaine*, profil perdu d'un dessin un peu rond, mais d'une couleur blonde extrêmement distinguée, — et l'autre, de M. Ricard, très-fine, charmante, aristocratique comme le portrait d'une lady de Van Dyck. Un paysage, *Crépuscule*, poétique si l'on veut, mais un peu maladif et d'un effet trop recherché, de M. Corot. Une esquisse vivement frottée, rappelant certains personnages de la *Garde de nuit*, de Rembrandt, par M. Leys.

Dans le second salon, un *Pèlerinage à Dieghem*, de M. Charles Degroux, qui se soutient parfaitement à côté des premiers maîtres modernes. Un *Combat de taureaux*, de M. Robbe, qui aujourd'hui cherche à imiter M. Troyon. Un assez étrange tableau de M. Millet, représentant, je crois, la *Récolte des pommes de terre*, dont les personnages n'ont point le caractère de sauvage grandeur qui caractérise d'ordinaire les paysans de ce maître si personnel. Une *Marine*, de M. Francia, et un *Paysage*, de M. Vanderhect.

Dans un troisième salon, un second paysage avec animaux, de M. Troyon, qui, dans cette composition, semble s'être préoccupé des qualités de ton d'Albert Cuyp. Une pareille réminiscence, chez un artiste de la valeur de M. Troyon, devait avoir et a, en effet, un beau résultat. Les deux vaches sont superbes, le ciel d'un gris perlé, quoique pesant un peu sur l'avant-plan; les herbes du pâturage, ont cette harmonie, tranquille et forte à la fois, qui est une des grandes qualités de Cuyp.

Deux paysages de M. Th. Rousseau sont tous deux très-importants. Mais un surtout attire, étonne, subjugué les artistes par son étrangeté, sa poésie réelle, son exécution en même temps naïve et enthousiaste. Celui-ci paraît avoir été fait dans la jeunesse de M. Rousseau. Il a des rapports avec les paysages de l'école anglaise, de Constable surtout, m'assure-t-on. Je ne connais point l'école de nos voisins, mais je suis tenté de croire à la justesse du rapprochement. Il y a dans la facture une sorte de gaucherie nerveuse, un tourment de l'effet et de la réalité, qui sont une des difficultés que Constable lui-même confesse avoir le plus cherché à vaincre. Il vient de pleuvoir; il pleut encore là-bas, au-dessus des grands arbres qui ferment l'horizon. Le ciel est bas, d'un gris livide, mouillé et éclairé de rayons pâles. Les arbres semblent frissonner, se secouer pour égoutter leurs branches lourdes de pluie. Nul paysage ne dit mieux ce qu'il veut dire, ne marque plus réellement l'heure, le jour et le mois, que le paysage de M. Rousseau. Le second, exécuté beaucoup plus tard, est tout français, plus largement inspiré: le maître est complet. Mais il ne semble plus ni si intime, ni si sincère, ni si profond: il y a à la fois progrès et déclin.

Le grand tableau de M. Leys, qui se trouve en compagnie de ces œuvres si remarquables, est celui que le jury français de l'Exposition universelle a couronné, les *Tren-tains de Berthal de Haze*. On le connaît; il est inutile d'en rappeler ici la composition et les qualités.

De M. Decamps, M. Goethals possède un *Saint Jérôme dans le désert*. Saint Jérôme est

à genoux à l'avant-plan, devant une croix fichée en terre. C'est une petite figure de quelques centimètres. Autour de lui, de grands rochers, des arbres majestueux. Au fond, l'horizon sans limites. Au second plan, et se détachant sur un ciel doré, sombre et trop solide peut-être, la silhouette d'un lion, qui donne à ce tableau un caractère sauvage et saisissant.

Enfin, et j'ai voulu le garder pour terminer cette lettre, un tableau de Garbet, large de 4 mètre 25 centim., haut de 80 centim. Il représente la *Foire de Saint-Germain*, vers 1835.

On doit connaître le nom de Garbet dans le monde artiste de Paris. Quoiqu'il n'ait, à ce qu'on assure, fait que quelques tableaux, c'est un artiste trop véritablement supérieur pour avoir passé inaperçu de ses contemporains. Vous le savez, sans doute, il était employé d'une administration quelconque; il peignait dans ses moments perdus.

Le malheureux, comme il a dû souffrir!

Il y a des figures par centaines dans la *Foire de Saint-Germain*, figures de sept ou huit centimètres à l'avant-plan; groupes nombreux et pressés de marchands, d'acheteurs, de désœuvrés; familles de bourgeois et de paysans, bohémiens et baladins de toute sorte: c'est le monde. Partout des toiles sont tendues, des baraques ouvertes, des cabarets étalent leurs enseignes. L'air est pur; c'est un bon jour pour le flâneur à la recherche des aventures. Aussi, que de gens en train de s'amuser! Au centre de la composition, et jetant autour d'eux des ombres pailletées de lumière, un groupe de grands arbres; à gauche, les premières maisons de la ville. On ne peut rien voir de plus fin et de mieux observé; il y a là autant de caractères que dans la comédie satirique peinte par Jan Steen. Garbet, qui était naïf, a su donner à ce pauvre costume de 1835 le côté pittoresque si amoureuxment traduit par les petits maîtres hollandais. Quelques paysans, des femmes surtout, ramènent vaguement la pensée vers les gothiques, avec lesquels, du reste, les hommes d'un génie naïf ont toujours, à mon avis, des rapports frappants. Cette *Foire de Saint-Germain* étonnerait bien les artistes, si elle apparaissait tout à coup, en plein Louvre, entre deux tableaux hollandais.

Il y a là matière à étude pour tout le monde. Rien n'est charmant comme certaines maladresses de pinceau à côté de touches prestes, vives comme les coups de bec d'un oiseau. Les tentes déployées sur les groupes nombreux de joueurs et de badauds ne sont point des prétextes à clair-obscur; l'artiste a mis la lumière où elle doit être, et a laissé dans l'ombre les parties où le jour ne pouvait arriver: voilà sa malice. La sincérité ressemble singulièrement à ce qu'on nomme le génie.

Voilà l'impression que m'a laissée le tableau de Garbet, et sans doute on trouvera cet enthousiasme pour un inconnu bien ardent. Mais qu'on songe à ces œuvres des vrais maîtres, les Rousseau, les Leys, les Decamps, les Troyon, dont est, pour ainsi dire, entourée la *Foire de Saint-Germain*, et l'on conviendra que l'impression n'était point trop vive. Un pareil entourage eût tué roide toute médiocrité. — Pour moi, Garbet aussi est un maître!

ÉMILE LECLERCQ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTES PROCHAINES



MASQUE ANTIQUE

Fragment d'une peinture de Pompéi.

Nous annoncerons, tout d'abord, à nos lecteurs une très-importante vente de curiosités qui suivra celle des armes de M. de Courval, dont nous allons parler. Elle contient six fresques antiques du plus haut intérêt. Nous en ayons fait graver et dessiner deux avec le plus grand soin. L'une représente un petit génie, debout, le doigt sur

la bouche, et tenant une corne d'abondance; cette figure, du dessin le plus savant et du modelé le plus simple, s'enlève en ton de chair, sur un fond rouge uni, chaud et transparent, comme un glacis de laque capucine. La seconde est une figure de femme, peinte en blanc sur fond noir. Ces nobles fragments, qui témoignent de la force des décorateurs romains dans les détails les moins importants, furent enlevés aux murailles de Pompéi, il y a quelque vingt ans, par un gardien infidèle, et passèrent dans la collection d'un Anglais à Rome, où M. Delange les recueillit pour les apporter en France. Ce sont les plus sévères matériaux que puissent consulter les adeptes de l'école des *néogrecs* !



GÉNIE DU SILENCE

Fragment d'une peinture de Pompéi.

Les quatre autres fresques sont un *Masque antique d'or* retenant une draperie plissée; *Pâris enlevant Hélène sur ses épaules*; un *Satyre jouant de la flûte*, assis sur la lisière d'un bois, et surtout une *Muse*, drapée de bleu, jouant de la lyre, et d'une souplesse d'ajustement, d'une grâce dans la pose, d'une jeunesse et d'une pudeur qui nous ont rappelé cette figure de l'*Odyssée* que M. Ingres assied, rêveuse et fatiguée, au pied du trône où siège Homère dans sa glorieuse apothéose. Le coloris de ces fresques est de la plus merveilleuse conservation.

Parmi les bronzes, on distingue une très-belle statuette de *Mercure*, remarquable par la beauté du modelé et par sa parfaite conservation. Les vases en verre offrent plusieurs pièces d'une rare beauté de forme.

Les vases grecs en terre peinte (dits étrusques) présentent plusieurs pièces distinguées, telles que des rhytons à têtes d'animaux, et surtout un candélabre dont la tige est formée par deux figures ailées adossées, et dont on ne voit d'analogue dans aucune collection de Paris.

Au nombre des bijoux, une belle paire de boucles d'oreilles dont les anneaux sont ornés de têtes de lion d'un travail très-précieux, avec pendants en grenat montés en or filigrané; ce sont des bijoux de premier ordre.

L'exposition aura lieu le 19, la vente les 20 et 21 avril.

Un amateur bien connu pour l'excellence et la sûreté de son goût, M. le vicomte de Courval, met en vente, les 17 et 18 avril, les plus belles pièces de son cabinet. Les plus curieux de ces meubles ou de ces armes ont été reproduits (assez faiblement, il est vrai), il y a quelques années, dans un recueil intitulé : *Meubles et armures du moyen âge*. On y trouvera un *cimelière italien* du xvi^e siècle, une *épée saxonne* en bronze noir, provenant du Musée de Dresde; une *épée double* de duel, de fabrique espagnole; des *dagues*; des *bois et des ivoires sculptés*, des *marbres et des bronzes*, des *faïences et des émaux*; et, parmi les meubles, un grand *cadre de glace*, et un *lit* que l'on croit avoir abrité sous ses volutes sculptées le beau corps de Diane de Poitiers.

Nous reproduirons tout au long, dans notre prochain numéro, la Notice que vient d'écrire M. Charles Blanc pour présenter et recommander au public un admirable tableau de Sébastien del Piombo, récemment apporté d'Espagne. Notre sentiment est de bien peu de poids après celui des autorités qui l'ont acclamé, mais nous tenons à dire aussi l'émotion complète qui s'est emparée de nous en présence de cette grande peinture. C'est une *Sainte Famille*, ou plutôt un *Sommeil de l'enfant Jésus*, peint pour les Farnèse, et retrouvé à Tolède dans un couvent en démolition. Cette toile, d'une rare beauté de conservation, sera vendue à l'hôtel Drouot, le 20 avril, par le ministère de M. Delbecque. Nous y donnons rendez-vous à tous nos abonnés parisiens. Ceux qui nous lisent, en province ou à l'étranger, auront, pour se dédommager, les savantes recherches de notre rédacteur en chef.

VENTE DE MÉDAILLES ET DE JETONS

Nous donnons aujourd'hui les principaux prix de la deuxième vente de la collection de M. Petetin. Le catalogue, rédigé par M. Charvet avec un soin extrême, était orné de quatre planches gravées par M. Léon Gaucherel, et contenant onze pièces, médailles ou jetons de la plus grande rareté.

CAMILLE BUONDELMONTI. *Chamilla. Buondelmonti dona. di. Gianozo. Salviati.* Buste à gauche de Camille Buondelmonti. R. *Ispero. in. Deo.* L'Espérance debout, allusion au nom du graveur de cette médaille, qui se nommait Sperandio. Très-bel exemplaire. Æ. D. 9 c. 74 fr.

BEAUCLERC. *Michael. de. Beauclerc. anno Ætatis. suae. 26.* Buste à droite de M. de Beauclerc, la tête nue, revêtue d'une armure, sur laquelle il porte une grande collette. R. *Frangit sors invida pennas.* La Fortune et deux personnages nus. Médaille ovale de la plus grande beauté¹. Æ. D. 5 c. 1/2. 140 fr.

CHARLES VIII. *Carolus. VIII. francorum. a jerusal. et. sicil. rex.* — Buste à gauche, la tête coiffée d'un béret. R. La Charité debout, médaille argent, pl. II. 92 fr.

CHARLES IV de Lorraine. *Caro IV. d. g. loth. march. gal. Bar. gel. dux.* Buste aux longs cheveux. R. *hoc luce triumpho.* Vaisseau voguant à pleines voiles; ex. : 1680. Æ D. 5 c. 99 fr.

DESNOS. *Henri. I. René. Desno. eve. comte. de. Verdun. Prince. du. S. Emp.* Buste de

1. Nous renverrons le lecteur à la gravure de M. Gaucherel, qui a paru dans la livraison de la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1^{er} février 1860.

l'évêque; sous le bras, *Chenet*, nom du graveur. R. lisse. Médaillon de la plus grande rareté. Æ. 47 c. 120 fr.

FRANÇOIS I^{er}. *Franciscus. primus. f. r. invictissimus*. Buste à gauche de François I^{er}, la tête nue. R. Le roi, assis sur une chaise curule, est couronné par Mars et la Victoire. Ex. : *Virtuti. regis. invictissimi*. Médaille argent frappé; deux exemplaires connus. 446 fr.

HENRI IV ET LESDIGUIÈRES. Buste de trois quarts de Henri IV, coiffé d'un chapeau à plumes et portant sur son pourpoint le cordon du Saint-Esprit. R. Buste cuirassé du duc de Lesdiguières, la tête nue et tenant l'épée de connétable. Médaille unique et de la plus grande beauté, argent doré. 414 fr.

François de Bonne, duc de Lesdiguières, maréchal et connétable de France, fut un des principaux chefs des calvinistes pour Henri IV, lieutenant général des armées de Piémont, Savoie et Dauphiné; il mourut gouverneur de cette dernière province, à l'âge de 84 ans.

JEANNE DARC. Tête casquée de Jeanne; dans le champ une épée; sur la lame l'inscription *Audaces fortuna juvat*. Cette magnifique médaille, ou plutôt ce bijou, est en plusieurs pièces, et peut se démonter; le fond est en cuivre doré, le buste de Jeanne et l'épée sont en argent, le casque richement ornementé et la poignée de l'épée sont en vermeil, le tout tenu par de petits clous en argent. Ce bijou est unique; il provient de la collection de M. Jeuffrain, de Tours. 315 fr.

MONTMORENCY. *Anne, duc de Montmorency, pair et connétable de France*. Buste cuirassé de Montmorency, la tête ceinte d'une couronne de laurier; sous le buste dans un cartouche : *âge de 74*. Bronze doré, seul exemplaire connu. 225 fr.

MALEYSSIC. *H. de Maleyssic. Pinerolii. gubernator*. Buste à droite de Henri de Maleyssic. Ex. : *G. Dupré, F. 1631. R. Fida. fortitudine*. Vue de la porte principale de Pignerol; au sommet, l'écu de France et Navarre. Un chien semble en défendre l'entrée. A l'exergue, une vue de la ville et des fortifications de Pignerol. Æ. D. 44 c. 75 fr.

ANONYME. Grand médaillon ovale représentant les bustes d'un homme, d'une femme et d'un enfant; au-dessus, dans un cartouche, la date 1648; au-dessous : *Varin*. M. Lenormant voit dans ces trois personnages, Varin, sa femme et son fils. Magnifique exemplaire. Æ. 43 c. 80 fr.

CESAR DE VENDOSME. *Cesar, duc de Vendosme, pair, grand maistre chef*. Buste à droite du duc, la tête nue, revêtu d'une armure. R. *Et surintendant gnal de la navigation et commerce de France*. Sur un manteau de duc et pair l'écu du duc de Vendôme entouré des colliers des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit. Derrière, deux ancrs. Æ. D. 6 c. 80 fr.

VENTES DE TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

La vente de la collection Piérard, de Valenciennes, a jeté dans l'hôtel Drouot un trouble dont on a eu quelque peine à se remettre. M. Favart, qui, dit-on, se retire du commerce, a voulu se débarrasser de toutes les toiles qui lui restaient. Mais le résultat n'a pas été heureux. Au reste, sauf une *Nature morte*, de Weeninix, de la plus belle qualité, des lièvres, des perdrix, des faisans amoncelés près d'un arbre, et un *Paysage*

d'Everdingen, elle ne contenait, à peu d'exceptions près, que des panneaux fatigués et repeints.

La collection Barroilhet en a ressenti aussi les atteintes. M. Barroilhet est connu depuis longtemps par son goût instinctif pour l'esquisse. Pour nous, nous ne saurions que l'en féliciter. L'esquisse, c'est la première pensée confiée par le maître à la toile, c'est le prélude d'un beau morceau de musique, ce sont les strophes qui se chantent elles-mêmes et sans rimes, dans la tête du poète, c'est quelque chose de ce rêve qui passe devant les yeux de l'esprit, toujours plus coloré, plus libre, plus harmonieux, plus près de l'idéal. Le travail qui vient ensuite lui retire toujours quelque chose de sa virginité et de sa fraîcheur. Elle laisse beaucoup à l'imagination, et c'est précisément cet inachevé et ce sous-entendu qui lui donnent tant de charme aux yeux des artistes. Mais peut-être les collectionneurs ont-ils raison en ne recherchant pas les esquisses. Elles ne doivent point quitter les murs de l'atelier ou du cabinet intime. Elles courent risque, dans les salons, de provoquer les questions malséantes; elles laissent trop voir le débraillé de l'art, et il ne faut les regarder qu'avec indulgence et le sourire aux lèvres, comme ces beaux enfants qui se roulent innocemment sur les tapis ou sur le gazon.

La vente des dessins et tableaux modernes a précédé celle des tableaux anciens, qui a été un véritable désastre de Waterloo, et dont nos lecteurs nous pardonneront de ne point leur raconter la déroute.

DESSINS ET CROQUIS. — EUGÈNE DELACROIX. 1825. *Le Tasse dans la prison des fous*. 270 fr. C'était un dessin à la mine de plomb, dans le goût, quelquefois maniéré et sec, des belles illustrations du *Faust*.

MARILHAT. *Marche d'une Caravane*. Des Arabes armés escortent des chameaux chargés de marchandises. 1,770 fr. — *La Nécropole du Caire*. 245 fr. C'était un croquis fort arrêté pour le tableau exposé au boulevard des Italiens, que la *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit dans son numéro du 4^{er} mars.

PRUD'HON. *Petites figures nues*, debout, assises ou accoudées, à la plume. 170 fr.

MEISSONIER. *Saint Luc*, debout, tenant un livre. Cette très-belle étude au fusain relevé de blanc, sur papier bleu, d'un grand style, et de 35 centimètres de hauteur (grandeur bien rare chez le maître), a été vendue à un prix relativement modeste.

TABLEAUX. — BONINGTON. *Paysage*. Quelques roseaux dans une flaque d'eau, une ligne de fond bleue et nette; ce n'était rien, mais ce rien était exquis de transparence et de finesse. 880 fr.

CHARLET. *Cuirassier chargeant*. Il a perdu son casque, et son front est ouvert par un coup de sabre, mais il pousse avec furie son cheval noir, et ramasse son sabre dans sa main crispée. 760 fr. C'était mouvementé, énergique, franc comme un Géricault.

DECAMPS. *Un Chevrier des Abruzzes*, assis sur des rochers, avec son chien couché près de lui. La tête, aux longs cheveux roux comme ceux des portraits du Giorgione, avait un style élevé et calme, mais les fonds venaient un peu en avant. 6,000 fr.

DIAZ. *Coucher de soleil*. Le soleil descend sur une lande de bruyère, comme un ballon enflammé. 920 fr.

JULES DUPRÉ, 1833. *La Ferme*. La fermière écure son chaudron avec un bouchon de paille, un coq et des poules picorent dans la chambre, auprès d'un puits à manivelle; à terre, des ustensiles et des légumes. C'est une peinture très-faite, presque comme celle des maîtres Hollandais.

GÉRICAULT. *Percheron blanc*, à tête marron, dans une écurie. 385 fr.

MARILHAT. *Halte de chameaux*. Une grande assise de pierres, recouverte de sable, et deux chameaux avec leur chamelier. Les fonds roses et bleu-gris donnaient à cette fine esquisse beaucoup d'élégance. 600 fr.

PALIZZI. *Vaches dans une plaine*, aux environs de Palerme, s'abreuvant à une mare. 570 fr.

PRUD'HON. *L'Impératrice Joséphine* dans les jardins de la Malmaison. Elle est en blanc, avec un châle jaune, accoudée sur un tertre dans la pose d'une nymphe, éclairée, comme dans les rêves, par une lueur mystérieuse qui n'est ni celle du jour, ni celle de la lune. 3,800 fr. Cette petite toile (20 centim. sur 15) avait été, je crois, payée 900 fr. à la vente Marcille. — *La Visite au Tombeau*. Une jeune fille debout, les mains croisées, regardant une croix, la tête inclinée. 2,000 fr. — *Modèle d'un transparent*, fait pour l'Hôtel de Ville, à l'occasion d'un retour à Paris de Napoléon. Deux figures soutiennent des branches de laurier, au-dessus d'un N d'or. (Haut., 12 c.; larg., 11 c.) 300 fr.

REYNOLDS. *Vue d'un temple aux environs de Londres*, avec de grands arbres, jetant leur ombre solennelle. 340 fr.

LÉOPOLD ROBERT, 1832. *Cour d'un vieux palais aux environs de Rome*, étude maladroite et mesquine. 500 fr.

SAINT-JEAN. *Fleurs dans un vase*; sur le marbre qui le supporte, des framboises dans une feuille de chou. Peinture vide, sans modelé, et qui semble éclairée par derrière la toile. 4,200 fr.

ARY SCHEFFER. *Portrait de Béranger*. C'était cette belle et vive esquisse, peinte en deux heures par Ary Scheffer, et qui fut exposée au boulevard des Italiens. Elle a, du reste, été reproduite presque textuellement par M. Couture, dans un fusain qui a été fort remarqué. 3,000 fr.

TROYON. *Vaches passant un gué*. Très-ferme de dessin, très-fin de couleur, très-beau de plan et de disposition. Le ciel se reflète dans l'eau avec une franchise merveilleuse. 4,200 fr. C'est un prix bien modeste pour une toile aussi complète.

ZIEM. *Harengs saurs* suspendus à la muraille, dorés, trop dorés même; ceux de Chardin sont moins dorés, et cependant.....

Les dessins de Charlet, pour le *Mémorial de Sainte-Hélène*, ont été dispersés, et l'on peut dire que le public se les arrachait. Quelques-uns ont atteint quatre-vingts francs, prix énorme pour des croquis aussi peu avancés. La vente a produit environ quinze mille francs, et ce résultat a dû quelque peu étonner et l'expert et le propriétaire lui-même. Puisqu'il ne s'est trouvé personne en France pour laisser à ces albums l'intérêt que leur donnait leur ensemble, nous nous consolons en pensant que toutes ces petites compositions iront dire en mille endroits l'esprit et la naïveté toute gauloise de Charlet.

VENTE DE L'ATELIER DE FEU VICTOR HUGUENIN

Nous avons vu passer là sur la table bien des terres cuites qui, mises sous le nom de Clodion ou même de Marin, auraient atteint quelques-unes de ces enchères fabuleuses qui font tant parler dans les cercles, et quelquefois sourire dans les ateliers. Mais elles

étaient signées d'un nom contemporain, et quelle que fût leur grâce et leur fine allure, elles n'ont point fait concurrence aux coûteuses nullités du temps passé. *L'Ondine*, charmante statuette en terre cuite. 800 fr. — Un groupe en plâtre représentant *Charles VI et Odette*, commandé et exécuté en marbre pour le musée de la ville de Dôle, où était né l'artiste, a été abandonné à 345 fr. Il était plein d'expression et de noblesse, passionné et chaste tout ensemble. « C'est, nous disait M. Charles Blanc, un fou calmé par la grâce. » — *Une statue d'Hébé*, commandée par le ministère, exécutée en marbre pour le Musée de Lille, et reproduite pour le Musée du Louvre. 440 fr. — Une réduction de la *Psyché évanouie*, dont l'original est au château de Saint-Cloud, gracieuse sans exagération. 470 fr.

Nous recommandons à ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art moderne de rechercher le catalogue de cette vente, qui avait été rédigé avec beaucoup de soin par M. Rouillard, sur des notes communiquées par la famille. Il renferme une grande partie de l'œuvre de Victor Huguenin, artiste modeste et travailleur, dont les productions sont dispersées dans toutes les villes de France, et qui a exécuté aussi des bustes estimés.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

DESCRIPTION DU TRÉSOR DE GUARRAZAR, par M. Ferdinand de Lasteyrie.

1 vol. in-4° de 37 pages, avec 5 planches chromolithographiées et 12 gravures sur bois. — Paris, Gide, 1860.

Lorsque nous avons annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. I, p. 312) l'acquisition par le gouvernement et l'exposition au Musée de l'hôtel de Cluny, des couronnes d'or enrichies de pierres trouvées à Guarrazar, nous n'avons eu qu'un seul but : enregistrer un fait archéologique et tâcher d'en faire comprendre l'importance.

Nous prévoyions alors que ces précieuses reliques de l'orfèvrerie et des usages du VII^e siècle seraient l'objet de travaux importants, et nous ne voulions point déflorer, par des recherches hâtives et incomplètes, un sujet qui nous semblait mériter un labeur patient et soutenu. D'ailleurs, M. Ferdinand de Lasteyrie s'était mis immédiatement à l'œuvre, et nous savions trop bien tout ce qu'il était permis d'attendre du crayon patient et de la plume savante de l'auteur de l'*Histoire de la peinture sur verre*, pour vouloir entrer en concurrence avec lui.

Il y avait, de plus, à résoudre, dans l'étude des couronnes de Guarrazar, en outre des questions d'art, des problèmes philologiques qui nous effrayaient et ne devaient être qu'un jeu pour M. F. de Lasteyrie, qui venait de montrer beaucoup de science jointe à une grande sûreté de critique dans sa discussion sur l'*Électrum*¹.

Nous étions certain que le savant dont le sens si droit avait pu discerner la vérité dans le chaos des textes, et assigner sa véritable date à l'apparition de l'émail, saurait faire justice des imaginations un peu téméraires qui, sans avoir égard à de nombreuses autorités, s'étaient fait jour lors de l'apparition de ces merveilleuses couronnes.

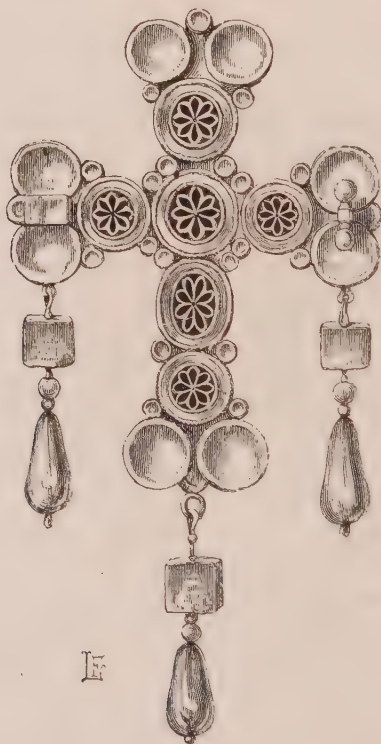
On s'était figuré que les couronnes trouvées à Guarrazar, après avoir été portées,

1. *L'électrum des anciens était-il de l'émail?* par M. F. de Lasteyrie. 1 vol. in-8° de 78 pages. Firmin Didot. — Paris, 1857.

l'une par le roi des Goths Reccesvinthus, lors de son sacre, l'autre par Sonnica, dont on faisait sa femme, et les autres par les princes ou les princesses ses fils ou ses filles, avaient été armées de chaînes, décorées de pendeloques, garnies de croix à leur centre, puis suspendues sur l'autel de la cathédrale de Tolède. Un examen attentif de ces couronnes et de tous leurs accessoires a convaincu M. F. de Lasteyrie que chaînes et couronnes, une seule étant peut-être exceptée, furent fabriquées ensemble, et eurent pour destination unique d'être suspendues dans le sanctuaire d'une église.

En effet, les auteurs antérieurs au ^{xiii}^e siècle, surtout ceux des ^{viii}^e et ^{ix}^e siècles, sont unanimes à citer des couronnes (*corona*, *regnum*, *imperium*) données aux églises par des souverains, des papes ou des évêques, et suspendues sur les autels.

Les objets ainsi désignés étaient parfois des lustres, mais il y en avait aussi qui n'étaient que des ornements, des diadèmes destinés à couronner l'hostie de leur auréole au moment de la consécration. Parmi les citations que nous pourrions faire en abondance, nous en choisisons une qui est presque l'exacte description de la grande couronne donnée par le roi Reccesvinthus, et particulièrement de la croix suspendue à son



REVERS DE LA CROIX DE RECCESVINTHUS

centre. Il s'agit d'une couronne donnée par le pape Léon IV (847 + 855) à l'église des Quatre-Saints-Couronnés : « In ecclesia Sanctorum-Quatuor-Coronatorum, regnum ex « auro purissimo unum, pendens super altare majus, cum catenulis similiter aureis « sculptilem, habens in medio crucem auream, habens gemmas quatuordecim, ex qui-

« bus quinque in adem cruce fixas, et alias, quæ ibidem pendent novem. Sex quidem « albas et hyacinthinas tres ¹. »

Voilà bien la couronne suspendue à des chaînes sculptées, et la croix avec ses pierres, blanches ou colorées, fixées ou suspendues. Un autre texte semble décrire plus spécialement la petite couronne que nous avons publiée dans le tome I^{er} de la *Gazette des Beaux-Arts*, et que nous croyons utile de reproduire ici. « Coronam minorem cum cate- « nulis quatuor, et delphinis decem, habentem lilium et uncinum. » A l'exception de la croix suspendue au centre, que l'on voit citée ailleurs (cum cruce in medio), tout s'y trouve : les quatre chaînes de suspension, le lis où elles s'attachent, le crochet qui le surmonte, et les pendeloques (delphini) suspendues à la couronne.



COURONNE DE SONNICA

Nous avions espéré trouver, dans le réseau de mailles métalliques qui forment le bandeau de plusieurs des couronnes de Guarrazar, l'explication d'une expression d'Anastase le Bibliothécaire, dont le sens nous a échappé jusqu'ici. Mais ces textes ne se rapportent pas précisément à des objets de même nature, et nous sommes forcés de demeurer dans notre ignorance, et de nous contenter de les signaler aux investigations de M. F. de Lasteyrie.

Ainsi Anastase parle d'un « rete ahenum cum canistris argenteis decem et septem ad illuminationem ². » Il n'y a peut-être là qu'une faute de lecture, doublée

1. Anastasius Bibl., in *vita Pontificum*. (Leo., IV, 847-855.)

2. *Ibid.* *Ibid.* (Leo., IV, 847-855.)

d'un solécisme et le mot *rete* (filet) pris pour le mot *rota* (roue). Dans le second texte, à peu près semblable, nous voyons « *Pharum in modum retis cum canistris quinque*¹ ». Ce peut encore être une roue horizontale avec cinq bassins destinés à contenir des lampes. Mais un troisième texte, beaucoup plus important, nous semble se rapporter aux couronnes en réseau. « *In basilica... B. Pauli Ap. rete factum miro opere totum ex gemmis alvaberis, et bullis aureis, conclusas etiam auripetias in se habentes smaltitas... nec non amendulas aureas... et gemmas chrysoclavas pendentes... Magno amore precepit fieri (Benedictus III), et super sacrum sanctum altare ad honorem apostoli offerens pendere jussit assidue*². »

Dans tous ces mots, qui demanderaient eux-mêmes un commentaire, il nous semble retrouver l'analogie de ce réseau d'olives en or, dont l'intersection est occupée par une pierre enchâssée, que l'on voit dans la couronne de Sonnica. Dans le bijou fabriqué par ordre du pape Benoît III, c'étaient des perles ou des grenats qui étaient noués par des bulles d'or où des émaux sur or étaient enchâssés. A l'un comme à l'autre réseau on voit suspendues des amandes d'or avec des pierres fines.

L'inscription gravée sur une des croix : *+ IN DI NOMINE OFFERET SONNICA SCÆ MARIE IN SORBACES*, au lieu de guider les savants sur le lieu de consécration de ces couronnes, n'a fait que les égarer en les engageant à chercher un nom de ville dans le mot *Sorbaces*.

M. F. de Lasteyrie nous semble avoir parfaitement éclairci la question, en prétendant que les mots *Sanctæ Mariæ in Sorbaces* signifient « Sainte-Marie des Cormiers, » dénomination dont nous avons tant d'exemples en France. Mais pour la résoudre entièrement, il faudrait savoir où ce sanctuaire se trouvait en Espagne.

D'accord avec ceux qui ont étudié l'orfèvrerie des temps mérovingiens et carlovingiens, M. F. de Lasteyrie rattache à l'art septentrional la fabrication de la plus grande partie des couronnes de Guarrazar, et semble reconnaître une influence méridionale dans celles qui présentent des motifs d'architecture. Il ne serait pas éloigné de penser que les autres furent importées en Espagne. En ce dernier point, nous ne saurions être entièrement d'accord avec lui, car l'orfèvrerie espagnole nous semble avoir brillé d'un assez vif éclat à ces époques reculées.

Nous ne voulons point traduire par « or espagnol » ou « travail espagnol » les expressions « *spanoclystum aurum*, » « *spanoclastum opus*, » qui se retrouvent souvent dans les inventaires, sans qu'aucun lexicographe en ait encore, à notre avis, donné une explication satisfaisante. Mais nous trouvons dans Anastase, qui nous a si souvent servi, une qualification que nous ne pouvons nous refuser à admettre comme désignant une œuvre espagnole.

Ainsi Benoît III donne : « *In basilica B. Pauli Ap. regnum de auro purissimo spanoclistum cum catenulis suis, habens in medio crucem auream; item spaniscam, quæ pendet assidue super ejusdem altare*³. »

Déjà, bien avant le ix^e siècle, nos rois mérovingiens savaient apprécier l'orfèvrerie espagnole. Chilbert, en 534, s'empara des trésors d'Amalaric et rapporta en France un grand nombre de calices, de patènes et de boîtes d'évangéliaires en or pur orné de pierres précieuses⁴. Parmi les objets que ne cite point l'historien des Francs, devait se

1. Anastasius Bibl., *in vita Pontificum*. (Leo., III, 795-816.)

2. *Ibid.* *Ibid.* (Benedictus III, 855-858.)

3. *Ibid.* *Ibid.* (Benedictus III, 855-858.)

4. Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, liv. III, 10.

trouver la croix d'or enrichie de pierreries, que le même roi avait donnée à la basilique de Saint-Germain, et que Philippe I^{er}, au XI^e siècle, voulut briser pour en distribuer les fragments à ses fidèles. (*Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, t. IV. 122.)

Nous retrouvons encore dans Grégoire de Tours la mention d'une « épée magnifique dont la poignée en or était décorée de pierres d'Espagne. » Plus tard, en 1005, Ermengaud, évêque de Narbonne, lègue par testament à Raymond, vicomte de Narbonne, « cupas aureas et sella spanesia. — Mulum cum freno spanesio. » (*Preuves de l'Histoire du Languedoc*, t. II, p. 674.)

Quelles étaient ces pierres d'Espagne dont parle Grégoire de Tours ? Ce ne pouvaient être ces lames d'une belle couleur pourpre que l'on rencontre partout sur les plus beaux bijoux mérovingiens qu'elles caractérisent, et qui sont serties dans la bordure et dans les lettres pendantes de la couronne de Reccesvinthus. Ces lames, qu'à leur belle conservation et à la vivacité de leurs couleurs nous avons prises pour du grenat, sont



en verre teint dans la masse, ainsi que M. F. de Lasteyrie s'en est convaincu en examinant quelques fragments détachés des couronnes de Guarrazar. D'un autre côté, nous nous sommes assuré, d'après d'autres monuments, que ces lames étaient composées parfois d'une feuille de verre ordinaire interposée entre deux couches de verre coloré en pourpre.

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que du texte du mémoire de M. F. de Lasteyrie ; il nous faut louer aussi l'exactitude de ses planches chromolithographiées. Les unes donnent l'ensemble, les autres les détails de grandeur d'exécution des couronnes de Guarrazar, et nous n'avons qu'à montrer à nos lecteurs quelques bois parmi ceux qui éclairent la description et la discussion, pour leur en faire apprécier le mérite.

C'est avec ce beau et savant mémoire, c'est avec sa dissertation sur l'ÉLECTRUM, c'est avec son *Histoire de la Peinture sur verre*, œuvre d'un savant et d'un artiste tout ensemble, que M. Ferdinand de Lasteyrie se présente aux suffrages de l'Institut pour remplacer M. de Montmerqué parmi les académiciens libres de la classe des inscriptions et belles-lettres. Que l'Académie continue de porter sur lui son choix, comme elle semble y être décidée, elle ne pourra qu'en être louée ; car, si les hommes exclusivement savants ont besoin souvent que l'œil exercé de l'artiste érudit et de l'archéologue rectifie les données des textes ou les éclaire, personne mieux que M. F. de Lasteyrie ne sera capable de leur apporter ce complément de lumières.

ALFRED DARCEL.



SERTISSURE D'UNE PIERRE

NÉCROLOGIE

CHARLES-ALEXANDRE SAUVAGEOT.

Beaucoup d'articles biographiques ont déjà paru dans les journaux sur M. Sauvageot. Plus ou moins étendus, ces articles n'ont offert, les uns qu'un aperçu général de l'admirable collection donnée au Musée du Louvre, qu'une sèche nomenclature incapable d'en faire même pressentir l'importance; les autres, plus spéciaux, se sont bornés à étudier certains objets.

En tête de ces derniers, qu'il me soit permis de citer les deux excellents travaux de M. Darcel sur l'F en bois sculpté, et de M. le comte Clément de Ris sur les faïences dites de Henri II. Un catalogue complet, raisonné, de la totalité de la collection reste donc encore à faire. Ce travail, si intéressant pour l'artiste-archéologue, et si vivement attendu du public, un des hommes les plus experts dans la matière, M. A. Pottier, bibliothécaire de la ville de Rouen et directeur de son Musée d'antiquités, doit le mener à bonne fin et le publier, m'a-t-on dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts*; qu'on me permette donc de me renfermer dans quelques détails biographiques, au sujet de M. Sauvageot.

Lié d'amitié et de travail avec lui, depuis nombre d'années, j'ose espérer que ces indications précises, et pour ainsi dire écrites jour par jour sous sa dictée, pourront non-seulement avoir quelque intérêt pour ceux qui l'ont connu, car elles seront des souvenirs pour eux, mais encore être une instruction pour ceux qui voudraient l'imiter.

Fils d'un négociant, Charles-Alexandre Sauvageot naquit à Paris le 6 novembre 1781. Le collège de Quatre-Nations, où il faisait ses études, ayant été fermé, il entra au Conservatoire de Musique, qui venait d'être organisé, prit des leçons de violon de P. Blasius, et obtint le premier prix le 3 brumaire, an vi. Rien de plus ordinaire qu'un premier prix de violon, et nous omettrions peut-être cette circonstance, si nous n'avions à noter en outre que le prix remporté au concours par Sauvageot est le premier qui ait été décerné. Ce premier succès lui ouvrant les portes de l'Opéra, il fit partie de l'orchestre, du 4 mai 1800 au 1^{er} juillet 1829, époque où il obtint sa pension. Soit qu'il craignît l'éventualité attachée à la vie d'artiste, soit que des raisons de famille lui imposassent l'obligation de travaux plus positifs, Sauvageot qui, par son talent et son caractère aimable, avait su se créer de puissants protecteurs, entra à l'administration des douanes, le 15 février 1810, et il y resta jusqu'en 1847, époque où il demanda sa mise à la retraite.

Tout le monde conviendra qu'il fallait une organisation bien puissante, un penchant bien irrésistible, le feu sacré enfin, pour que les doubles occupations d'employé et d'artiste exécutant dans un orchestre, ne soient pas parvenues à éteindre en lui jusqu'à la dernière étincelle de l'amour de l'art.

Eh bien, c'est peut-être à ces deux chaînes, si pesantes pour tout autre, que Sauvageot dut d'acquérir ce goût fin et délicat qu'il a conservé jusqu'à sa dernière heure; son étoile voulut qu'il trouvât, dans les bureaux de la douane, M. Leblond, archéologue distingué, qui, enchanté de trouver dans un de ses subordonnés un goût inné de l'art, se plut à lui donner les premières notions d'archéologie. En sortant du bureau, il trouvait

à l'orchestre de l'opéra deux artistes distingués et bien connus des amateurs, MM. Norblin père et Lamy, qui, à chaque entr'acte, l'admettaient en tiers dans leurs conversations, ayant toujours l'art pour but. Entraîné par l'exemple de Norblin, qui lui ouvrait avec complaisance son admirable médaillier, Sauvageot commença par ébaucher une collection de médailles françaises; mais il abandonna bientôt la numismatique, voyant, comme il le disait lui-même, que Norblin « avait trop d'avance » sur lui, et il se jeta dans les bras de son collègue Lamy, qui ne faisait collection que de chinoiseries.

Enflammé d'une nouvelle passion, Sauvageot se voua avec délire à la Chine et au Japon, il chercha, trouva quelques jolis échantillons, mais Lamy collectionnait depuis longtemps; sa vitrine contenait des pièces que Sauvageot devait désespérer de trouver jamais; le découragement du collectionneur s'empara de lui une seconde fois, et ne sachant se résoudre à marcher après ses collègues, il abandonna la chinoiserie.

Mais que faire? quelle route suivre? Il était écrit qu'il devait collectionner quelque chose... Enfin il a trouvé un sentier que personne n'explore... La renaissance! Dès ce moment, son parti est pris, et abandonnant à tout jamais et médailles et chinoiseries, il consacre tous ses capitaux d'artiste et d'employé à fêter sa nouvelle maîtresse.

Si Sauvageot était heureux de sa nouvelle idée, ses amis Norblin et Lamy l'étaient encore plus que lui, car, tout en conservant un *chercheur*, ils perdaient un rival qui commençait à marcher d'une manière inquiétante sur leurs brisées.

Dès ce jour, l'amitié des trois artistes se trouva cimentée par un nouveau lien bien puissant, l'absence d'antagonisme.

Entre les trois chercheurs il fut donc convenu, non-seulement que chacun aurait sa spécialité : à Norblin les médailles, à Lamy les chinoiseries, à Sauvageot les objets du *xv^e* et du *xvi^e* siècle, mais encore que chacun d'eux s'engageait sur l'honneur à indiquer à ses collègues les objets qu'il trouverait rentrant dans leurs spécialités.

C'est à cette *trifurcation* que les trois amateurs doivent d'avoir laissé, chacun en son genre, une collection d'autant plus complète que trois intelligences coopérèrent à la formation de chacune d'elles. Un fait que Sauvageot m'a raconté bien des fois vient à l'appui de ce que j'avance.

Un jour que Lamy furetait chez les marchands infimes et ignorants (à cette époque il y en avait encore) du quartier Saint-Antoine, il découvre dans un panier de ferrailles un fermoir d'escarcelle couvert d'une rouille épaisse. Séduit par la forme, il l'achète 3 fr. et le soir l'apporte à Sauvageot. Eh bien, cet objet, que Sauvageot passa trois mois à nettoyer à la pointe d'une aiguille, et qui sans Lamy était certainement destiné à la fonte, c'est le splendide fermoir de l'escarcelle de Henri II.

Nous avons dit que MM. Leblond, Norblin et Lamy développèrent en Sauvageot l'instinct des belles productions de l'art; qu'il nous soit permis, en reculant de quelques années, de joindre à ces trois noms celui d'une femme également connue de tous les vieux amateurs, mademoiselle Delaunay, qui tenait un magasin de curiosités. Son goût fin, sûr et délicat, avait fait de ce magasin le rendez-vous habituel de tout ce que Paris connaissait alors d'amateurs éclairés. Sauvageot, à peine âgé de 18 ans, fut admis dans le cénacle, et sans crainte d'exagération, on peut dire que c'est à ce cours permanent, à la vue d'objets se renouvelant sans cesse, à ces conversations intéressantes et instructives, qu'il puisa la plus grande partie de ce qu'il savait sur les arts.

Le premier objet vraiment artistique que Sauvageot acheta, par les conseils de mademoiselle Delaunay, fut un petit bas-relief en ivoire de François Flamand, représentant des jeux d'enfants. A partir de cette époque, il ne cessa, pendant quarante ans,

d'acheter tout ce qu'il trouvait bon. Nous croyons devoir détruire l'opinion généralement admise, que M. Sauvageot trouva la plus grande partie de sa collection à l'étranger. Nous pouvons affirmer, et ses notes le confirment, que la totalité de sa collection fut achetée à Paris.

Notre intention n'est pas de suivre M. Sauvageot pendant les quarante années qu'il consacra à la formation de sa collection. A chaque ligne nous n'aurions à écrire que ces mots de la vie de tout collectionneur : *Désir et possession* ou *Désir et désespoir*.

Si peu d'objets importants lui échappèrent dans la première période de la formation de sa collection, il n'en fut plus de même lorsque la mode éleva à des prix fabuleux le moindre objet dû aux artistes des xv^e et xvi^e siècles. Les financiers se faisaient amateurs ; simple mortel, pouvait-il lutter contre les dieux de la Bourse ? Aussi quelle haine artistique il portait à chacun d'eux ! Il est bien peu de ses amis qui n'aient entendu quelqu'une des malédictions (d'autant plus comiques qu'elles étaient dites plus sérieusement), lancées par lui contre les prétendus amateurs qui n'achètent, disait-il, « que par ostentation ou dans l'espoir de gagner en faisant une vente. »

Nous ne saurions mieux clore cette courte notice qu'en transcrivant textuellement une note manuscrite, écrite de la main de M. Sauvageot, peu de jours avant sa mort, et qui est en quelque sorte l'état de ses services d'archéologue et d'artiste. Cette note est intitulée en effet :

Relevé de divers services rendus aux arts.

4 décembre 1816. « Membre de la société d'Apollon. »

20 février 1837. « Don au Cabinet des antiques (Bibliothèque royale), d'une pièce « d'échecs en ivoire de Narval, du xii^e siècle. Lettre de remerciement de M. Letronne. »

28 juin 1849. « Don à la Bibliothèque nationale, d'un camée sur coquille, présumé de l'époque de Henri II, et d'un travail précieux. Lettre de remerciement de M. Naudet. »

12 janvier 1843. « Adjoint à M. Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, sur la proposition de la Commission de ces monuments, pour dresser le catalogue descriptif et estimatif de la collection d'objets d'art et d'antiquités de M. Du Sommerard, acquise par l'État pour la formation du Musée des Thermes et de l'hôtel Cluny. (Arrêté du ministère de l'intérieur.) »

16 mars 1852. « Membre d'une commission formée pour la création au Louvre d'un « musée réunissant des objets ayant appartenu aux souverains qui ont régné sur la « France. (Lettre du ministre de l'intérieur.) »

20 janvier 1855. « Membre du jury d'examen et d'admission des œuvres d'art présentées à l'Exposition universelle de 1855 (section de sculpture). (Décret impérial.) »

15 janvier 1856. « Donation au Musée impérial du Louvre d'une belle et nombreuse collection d'objets d'art et d'antiquité, recueillie pendant quarante ans, et « acceptée par S. M. (Lettre de M. le directeur général des Musées impériaux.) »

A. SAUZAY.

— Nous avons le regret d'annoncer la mort de M. Jules Coignet, peintre distingué de paysages et d'animaux. Il était élève de M. Victor Bertin. Ses tableaux avaient été souvent remarqués dans les expositions. Depuis 1836, il était chevalier de la Légion d'honneur.

— La critique d'art, en Angleterre, vient de faire une perte regrettable en la personne de madame Jameson, morte, le 17 mars, à l'âge de soixante-cinq ans. Elle était fille de Murphy, peintre ordinaire de la princesse Charlotte. Elle est l'auteur de nombreux ouvrages, dont plusieurs ont été illustrés de ses propres dessins. Parmi ces livres, quelques-uns, qui concernent les arts, nous intéressant plus particulièrement, nous citerons le *Guide dans les galeries de Londres et des environs*, et surtout quatre volumes légendaires qui ont paru sous les titres de : *Legends of the Monastic orders*. — *Legends of the Madonna*. — *The Poetry of sacred and Legendary art*. Ces ouvrages, enrichis de gravures, ne s'occupent que des légendes qui ont inspiré les peintres ou les sculpteurs, et sont précieux pour l'iconographie chrétienne.

— Une Exposition va s'ouvrir à Troyes dans les premiers jours de mai prochain, à l'occasion du concours régional. Nous engageons vivement les artistes de Paris et de la province à y exposer leurs œuvres. Le programme dont nous publions ici des extraits, nous dispensera de leur faire connaître les conditions et les avantages de cette Exposition :

ART. 2. L'ouverture de l'Exposition est fixée au 10 mai prochain. Elle durera jusqu'au 30 juin suivant.

ART. 3. Les artistes résidant à Paris, ou dans le département de la Seine, devront s'entendre, pour l'envoi de leurs œuvres à l'Exposition, avec M. Bellavoine, correspondant de la Société des Amis des Arts, demeurant à Paris, rue de l'Arbre-Sec, 3.

Les artistes résidant dans d'autres départements, qui désireront exposer, feront connaître, autant que possible, leur intention à M. le maire de Troyes, président de la commission générale.

Sur le rapport de la commission des Beaux-Arts, le comité exécutif de l'Exposition statuera sur les admissions. Les artistes seront informés sans retard de ses décisions.

ART. 4. Les œuvres dont l'envoi aura été autorisé, seront adressées à M. le maire de Troyes. Elles seront reçues du 1^{er} au 25 avril chez M. Bellavoine, à Paris, et jusqu'au 1^{er} mai au Musée de la ville de Troyes.

ART. 5. Les envois seront faits par la *petite vitesse* ou par le roulage ordinaire. Les colis devront porter cette mention : *Exposition des beaux-arts de Troyes*.

ART. 6. Chaque tableau ou objet d'art devra être accompagné d'une note détaillée indiquant le nom de l'auteur, son domicile et le prix de l'objet, dans le cas où l'artiste aurait l'intention de le vendre.

ART. 7. Les frais de transport (aller et retour) seront à la charge de la ville de Troyes.

ART. 11. Des tableaux et objets d'art seront achetés de gré à gré et mis en loterie, avec les objets qui pourront être laissés à titre de dons par les exposants.

ART. 12. Des récompenses seront décernées aux artistes dont les œuvres auront été jugées être les plus remarquables. Les récompenses seront :

- 1^o Médailles d'honneur en or ;
- 2^o Médailles d'argent de 1^{re} classe ;
- 3^o Médailles d'argent de 2^e classe ;
- 4^o Médailles de bronze ;
- 5^o Mentions honorables.

ART. 13. L'appréciation et le jugement des objets exposés seront confiés à un jury spécial. La commission générale, sur la proposition de la commission des beaux-arts, fixera le nombre des jurés d'après l'importance de l'Exposition.

ART. 44. Une décision de la commission générale, prise sur le rapport du jury spécial, fixera le nombre des récompenses à décerner.

— Le Musée de la ville de Troyes, déjà riche en curiosités historiques, vient de s'enrichir encore de belles antiquités mérovingiennes, trouvées dans la commune de Pouan.

— Le Cabinet des Médailles vient de recevoir des vases, figurines et médailles rapportées de Grèce par M. François Lenormant. A ces monuments, M. François Lenormant a ajouté le don du buste en marbre de son père. Le buste a été aussitôt placé à côté de celui de Barthélemy, dans ce Cabinet des Médailles qu'ils ont tant contribué l'un et l'autre à illustrer par leurs travaux.

Nous devons annoncer, à cette occasion, que le Cabinet a reçu, dans ces derniers temps, de nombreux dons. Feu M. Lajard, de l'Académie des Inscriptions, avait légué à cette collection une figurine d'argent massif et un bronze antique de travail gréco-étrusque; M. le duc de Luynes, de la même Académie, lui a fait don d'une imitation antique de camée en pâte de verre. Nous avons encore à mentionner deux monnaies fort rares de Bonosus, tyran sous Probus, offertes par M. de Witte; un quart de statère, rare et inédit, de Philippe de Macédoine, donné par M. Desfossés; 45 monnaies géorgiennes et 24 monnaies modernes, dues, les premières à M. Victor Langlois, les autres à madame Léonce de Lavergne. D'autres pièces encore ont été offertes par MM. Servaux et de Saulcy. Enfin, M. Riocreux a fait don de la matrice du sceau en argent de l'abbaye cistercienne d'Aulnoy-sur-Odon (diocèse de Bayeux).

— Nous devons signaler à nos lecteurs le remarquable rapport que M. le Ministre de l'Instruction publique a fait publier dans le *Moniteur* des 9-10 avril « concernant les améliorations à apporter à l'organisation de la Bibliothèque impériale. » L'espace nous manque pour en reproduire les principaux passages. Les faits les plus saillants qui en résultent sont l'avancement rapide des travaux du catalogue dans les divers départements et l'augmentation sérieuse du budget consacré aux acquisitions, reliures, etc., budget qui ne dépassait pas en effet, jusqu'à présent, la misérable somme de 54,350 fr. et ne permettait pas à la Bibliothèque, ainsi que le fait justement remarquer le rapport, de soutenir dans les ventes la concurrence des enchères privées.

Nous ne doutons pas que le Cabinet des Estampes et celui des Médailles n'aient leur part de l'augmentation projetée, et, puisqu'il s'agit d'intérêts qui nous touchent de si près, disons qu'une semblable amélioration serait bien urgente aussi pour compléter les richesses de nos musées, tous les jours scandaleusement « écrasés », eux aussi, par la concurrence des nations étrangères, et souvent par la fantaisie de particuliers opulents.

Nous n'avons pas appris avec moins de plaisir que M. Henri Delaborde, conservateur du Cabinet des estampes, avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur. Cette distinction était due depuis longtemps à un homme qui apporte dans ses fonctions tant de dignité et de mesure, et une parfaite compétence, acquise dans la pratique de l'art et dans l'exercice d'une critique remarquable par la sagacité, la force et l'élévation.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur - gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

DANS LES DÉPARTEMENTS :

Abbeville.....	Grare.	Marseille.....	Camoin.
Agen.....	Ach. Chairou et C ^e .		Cruège.
Aix.....	Rémondet-Aubin.		Dutertre.
Amiens.....	Caron.	Montauban.....	Delonclé.
Angoulême.....	L. Goblet.		Virenque.
Arras.....	Baillarger.	Montpellier.....	Guichard, comptable du <i>Messager du Midi</i> .
Avignon.....	Topino.		M ^{lle} Gonet.
Bayonne.....	Clément St-Just.	Nancy.....	Maubon.
	Larrouillet.		Grimblot.
Besançon.....	Baudin-Bintot.		T. Montagne.
	Martinez.	Nantes.....	Forest aîné.
Béziers.....	Carrière.		Petitpas.
Blois.....	Marchand.		Borély.
	Chaumas.	Nîmes.....	Peyrot-Tinel.
Bordeaux.....	Duménieu.		André-Bégenne.
	Féret fils.	Orléans.....	Gatineau.
	Sauvat.	Poitiers.....	Létang.
Cahors.....	Calmette.	Reims.....	Brissart-Binet.
Cette.....	Patras.	Rennes.....	Verdier.
Chartres.....	Pétrot-Garnier.		Lebrument.
Colmar.....	Geng.	Rouen.....	Laëctin.
Dijon.....	Lamarche.		Dubust.
	V ^e Decailly.	Saint-Étienne.....	Chevalier.
	Crépin.	Saint-Quentin.....	Doloy.
Douai.....	Lemâle.	Saumur.....	Javaud.
	Madoux-Lucas.		Alexandre.
Grenoble.....	Merle.	Strasbourg.....	Derivaux.
Laon.....	Padiez.		Salomon.
La Rochelle.....	Goût.		Treuttel et Wurtz.
Le Havre.....	Touroude.	Toulon.....	Rumèbe.
Lille.....	L. Quarré.		Armaing.
	Béghin.	Toulouse.....	Delboy.
Loudun.....	M ^{me} Merle.		Ed. Lavergne.
	Benacci-Peschier.	Tours.....	Guilland-Verger.
	Bohaire.		Delpire.
Lyon.....	Marius Conchon.	Troyes.....	Dufey-Robert.
	Girandier.	Valenciennes.....	Lemaitre.
	Méra.	Versailles.....	Bernard.
	Paris.	Villeneuve-sur-Lot.....	Duffau.
Mâcon.....	Charpentier.		
	Eugénie Grosset.		

A L'ÉTRANGER :

ALLEMAGNE.

Cologne.....	Lengfeld, libraire.
Aix-la-Chapelle.....	Direction des postes.
Francfort-sur-le-Mein.....	
Hambourg.....	
Munich.....	
Sarrebruck.....	Gerold et fils.
Vienne.....	Aug. Schnée.
Leipzig.....	

ANGLETERRE.

	Jeffs, 15 Burlington-
	Arcade, Peccadilly.
Londres.....	Barthès et Lowell.
	Hering Prentseller,
	139 Regent-street.

BELGIQUE.

Bruges.....	M ^{me} Maignier.
	Brouwet, office de publicité.
	Ferdinand Claassen.
	Decq.
Bruxelles.....	Muquardt.
	Aug. Schnée.
	Van der Kolk, édi- teur d'estampes.
	Rozez.
Gand.....	Carel.
	Desoer, D ^r du journal de Liège.
Liège.....	Gouchon.

BRÉSIL.

Rio-Janeiro.....	Morizot.
------------------	----------

CANADA.

Québec.....	Bossange et Morel.
-------------	--------------------

ESPAGNE.

Madrid.....	Bailly-Baillière.
-------------	-------------------

GRÈCE.

Athènes.....	Nast.
--------------	-------

HOLLANDE.

Amsterdam.....	L. Van Bakkenès et C ^e .
La Haye.....	Belinfante frères.

ITALIE.

Florence.....	Vieusseux.
Gènes.....	Beuf.
Milan.....	Dumolard.
Naples.....	Dufrène.
Rome.....	P. Merle.
Turin.....	Bocca frères.
Venise, Trieste, Vérone.	Münster.

PORTUGAL.

Lisbonne.....	Silva.
---------------	--------

RUSSIE.

	Dufour, Mellier et C ^e .
Saint-Petersbourg....	Daziario.
	Glärner.
	Cluzel.
Moscou.....	Daziario.

SUISSE.

Bâle.....	Georg.
	Schweighauser.
	J. Cherbuliez.
Genève.....	Georg.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 10 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.